

Narração e pontos de vista em *Levantado do chão*, de José Saramago

Karen Lorrany Neves ADORNOⁱ
<https://orcid.org/0000-0002-4463-6145>

Raquel Trentin OLIVEIRAⁱⁱ
<https://orcid.org/0000-0003-3366-9811>

Resumo

A complexidade de *Levantado do chão* (1980), romance de José Saramago, já é bem conhecida da crítica. O mesmo se aplica ao seu narrador: sujeito singular, implicado axiologicamente. Levando em conta a sinuosidade desse “eu” narrante e a sua transmissão de valores ideológicos, éticos, sociais e morais através do romance, neste artigo analisa-se a possibilidade de o narrador não ser apenas um sujeito que “fala” (narra, sumariza e comenta), mas também um sujeito que “vê” (percebe, mostra empatia, simpatiza e julga). Assim, o narrador pode ser um autêntico focalizador de determinado objeto, independentemente de estar no nível da narração. Ao considerar que o narrador pode assumir um papel de focalizador, o trabalho entra diretamente nas discussões sobre a problemática do ponto de vista na teoria da literatura e na narratologia, indo ao encontro, inclusive, com as formulações de alguns importantes teóricos. A fim de sustentar essa hipótese, utiliza-se, como suporte teórico, Manfred Jahn (1999), James Phelan (2001), Alain Rabatel (2016) e Mieke Bal (2021).

Palavras-chave: *Levantado do chão*; Narrador; Focalização.

Narration and points of view in *Raised from the ground*, by José Saramago

Abstract

The complexity of *Raised from the Ground* (1980), a novel by José Saramago, is already well known by the critic. The same can be applied to its narrator: a singular subject, axiologically involved. Regarding the sinuosity of this narrating “I” and its transmission of ideological, ethical, social, and moral values throughout the novel, this paper analyzes the possibility of this narrator being not only a subject that “speaks” (narrates, summarizes, and comments). Thus, the narrator can be an authentic focalizer of determined objects, regardless of being at the narrative level. When considering the narrator as a focalizer, the work enters directly into the discussions about the point of view issues of Literary Theory and Narratology, leading toward renowned theorists’ formulations. In order to support this hypothesis, Manfred Jahn (1999), Alain Rabatel (2016), and Mieke Bal (2021) are used as a theoretical base.

Keywords: *Raised from the Ground*; Narrator; Focalization.

ⁱ Doutoranda em Estudos Literários, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Rio Grande do Sul, Brasil.
E-mail: karen.adorno@acad.ufsm.br

ⁱⁱ Professora Doutora de Estudos Literários, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Rio Grande do Sul, Brasil.
E-mail: raqtrentin@yahoo.com.br

***Levantado do chão e a saga do homem do campo*¹**

Publicado pela primeira vez em 1980, *Levantado do chão* foi descrito por Maria Alzira Seixo (1987) como um romance com uma “proposta de urdidura ficcional muito específica que imediatamente vai ao encontro da sensibilidade fascinada dos leitores contemporâneos” (SEIXO, 1987, p. 39). Isso porque, conforme Teresa Cristina Cerdeira, “*Levantado do chão* dá conta desse percurso do homem, do seu crescimento coletivo numa sociedade de classes, de uma experiência dolorosamente profícua enquanto capaz de iluminar as consciências quanto à engrenagem que as oprime, única forma de se chegar à práxis revolucionária” (CERDEIRA, 2018, p. 202). *Levantado do chão* narra a história dos Mau-Tempo, uma família de lavradores do Alentejo, cuja trajetória vai do início do século XX, por volta de 1900, até poucos dias após a Revolução dos Cravos, em abril de 1974. Nessa narrativa, o narrador relata os mais perversos modos de opressão dos humildes trabalhadores rurais, explorados por uma linhagem de latifundiários, descendentes de Lamberto Horques Alemão, o primeiro a povoar aquela região selvagem por ordem d’El-rei, ainda no século XV. De Lamberto, o primeiro latifundiário, descendem todos os outros “Bertos”: “Adalberto”, “Floriberto”, “Noberto”, “Alberto”, “Humberto”, “Sigisberto”, grandes proprietários que subjagam aqueles que lhes “fabricam a terra” como “perfeitos vassalos”. A violência sistemática praticada nesse ambiente rural é um projeto de dominação, mantido por uma “santíssima trindade”, a Igreja, o Estado e o Latifúndio, da qual a “grande e decisiva arma é a ignorância”: “que eles nada saibam, nem ler, nem escrever, nem contar, nem pensar, que considerem e aceitem que o mundo não pode ser mudado, que este mundo é o único possível, tal como está, que só depois de morrer haverá paraíso” (SARAMAGO, 2020, p. 79).

Apesar de o arco temporal percorrido pelo romance ser muito extenso, abrangendo cerca de setenta e cinco anos, o narrador se concentra em relatar metonimicamente a árdua trajetória da família Mau-Tempo, apenas uma entre milhares de famílias de lavradores explorados e consumidos pelo latifúndio. Como o próprio narrador afirma:

¹ O presente trabalho faz parte de pesquisa de doutorado ainda em desenvolvimento e foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 e está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria.



Esta família Mau-Tempo parece escolhida pelo destino para negros casos, mas seria fruto de pouco entendimento assim supor. Afinal, até agora apenas morreu um, e se é em fome e misérias que estamos a pensar condoídos, qualquer outra família serviria, tão abundantes nisso são as populações (SARAMAGO, 2020, p. 70).

É nessa terra de misérias, de injustiças e de fomes abundantes que João Mau-Tempo, uma das figuras centrais da narrativa, trava uma batalha diária para prover o sustento de sua família. Sabedor do lugar legado a si pelo estado salazarista, pela igreja e pelo latifúndio, João ingressa na organização política rural, para exigir melhores condições de trabalho. Ainda que aparentemente mostre uma pretensa estagnação social e política, o “mar do latifúndio, não pára a circulação das ondas” (SARAMAGO, 2020, p. 394). O narrador, se utilizando de uma imagem metafórica, diz que abaixo da superfície do “mar interior” do latifúndio, ou melhor, sob do nariz da PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), da guarda e dos *Bertos*,

[no latifúndio] tem marés e ressacas **[revoltas, rebeliões e revoluções]**, correntes macias que levam tempo a dar a volta inteira, e às vezes rápidos surtos que sacodem a superfície, são rajadas de vento que vem de fora ou desaguamentos de inesperados fluxos, enquanto na escura profundidade se enrolam lentamente as vagas, arrastando a turvidão da nutriente vasa, há quanto tempo isto dura (SARAMAGO, 2020, p. 345; grifos e acréscimos meus).

E é, precisamente, a luta trabalhista organizada e os grupos de resistência dos quais João Mau-Tempo faz parte que, progressivamente, causam essa ressaca no “mediterrânico mar” do latifúndio, ameaçando não só as castas latifundiárias, mas toda a conjuntura salazarista, que tinha os grandes donos de terras como aliados fundamentais do seu sistema repressivo. Como membro assíduo da classe operária organizada em sua luta antifascista, João é preso duas vezes e rotulado como “perigoso”. Na sua segunda detenção, é enviado para Lisboa e lá é impiedosamente torturado. Não obstante a violência sofrida pelas mãos do “inspector Paveia”, quando João é solto da prisão e regressa ao Alentejo, ainda sofre com a humilhação de lhe negarem, por vingança dos *Bertos*, trabalho. Na passagem abaixo, o narrador – através de um discurso indireto livre – sagazmente sumariza a vida de humilhações que esses homens, mulheres e crianças sofriam no latifúndio, se utilizando, mais uma vez, aliás, da expressão metafórica “um bocado de pão atirado para o chão”:

Durante toda a sua vida **[João Mau-Tempo]** não fez mais do que ganhar o pão, e não todos os dias, e logo isto lhe arma um nó cego dentro da cabeça, que venha um homem ao mundo sem ter pedido, que passe de frio



e fome infantil mais do que a conta, se conta pode haver, que chegando a crescido tenha a fome de redobrar como castigo por ter sido o corpo capaz de aguentar tanto, e depois de maltratado por patrões e feitores, por guardas e guarda, tendo chegado aos quarenta anos disse a sua vontade, vai preso como gado para a feira ou para o matadouro, e tudo na prisão é fazer pouco de um homem, e até a liberdade é uma bofetada, um bocado de pão atirado para o chão, a ver se o levanta (SARAMAGO, 2020, p. 206; acréscimo meu).

No fim de sua trajetória, já debilitado por uma vida inteira de exploração no latifúndio e por sequelas da tortura na prisão em Lisboa, são os filhos de João Mau-Tempo, Gracinda e António Mau-Tempo, e seu genro, Manuel Espada, que continuam a saga por um viver digno no latifúndio. João Mau-Tempo não vive o bastante para ver os frutos da sua dura luta contra o *status quo* dominante. Porém, é a sua neta, Maria Adelaide, nascida com os mesmos olhos “azulíssimos” do avô, quem vê a chegada desse novo tempo tão sonhado por João Mau-Tempo, um bom tempo de abril de 1974, um alvorecer de esperança.

Portanto, *Levantado do chão* diz sobre uma (H)história bela e brutal de corpos explorados em seu processo de transfiguração em máquinas de revolução. Toda essa transformação histórica, política e social é narrada por um “eu” tão singular quanto essa narrativa. Possuidor de uma voz que narra uma história de que, em tese, não é participante, tal narrador se aproxima de tal modo das personagens pelas quais nutre empatia e simpatia que infringe o nível do discurso, invadindo o nível da diegese. Inversamente proporcional à aproximação *empatizada* e *simpatizada*, esse “eu” narrante se distancia das personagens pelas quais sente antipatia, utilizando-se, para isso, de vários recursos, tais como a ironia e a paródia, para desqualificá-las. *Exempli gratia* dos alvos desse afastamento antipatizado do narrador são os *Bertos* (donos das terras que exploram os trabalhadores), a dona Clemência (esposa dos *Bertos* desde o primeiro Lamberto Horques Alemão com a sua falsa caridade), o padre Agamedes (apoiente o sistema explorador), ou ainda os capatazes, os feitores e alguns trabalhadores, defensores do latifúndio. Tal como na passagem abaixo, em que é relatada a cena das esmolas dadas às crianças do latifúndio por dona Clemência:

(1)

Mais sabe daquelas transfigurações dona Clemência, esposa e **[cofre de virtudes]**² desde **[Lamberto ao último Berto]**³, que às quartas-feiras e sábados preside à composição das esmolinhas, guiando e vigiando a espessura da fatia do toucinho, escolhido o menos entremeado, melhor

² Afastamento antipatizado irônico do narrador.

³ Perpetuidade da figura de dona Clemência.



ainda se só gordura, mais alimenta, passando por escrúpulos de pura justiça a rasoira na medidinha do feijão, tudo pela caridade de evitar as guerras da inveja infantil [...] **[É uma cerimônia linda, derretem-se os corações de santa compaixão, nenhuns olhos ficam enxutos, nem os narizes]**⁴, que é **[Inverno agora e sobretudo lá fora, encostados ao prédio estão os garotos de Monte Lavre que vieram à esmola]**⁵, **[vede como padecem, e descalcinhos, doridos, olhai como as meninas levantam um pezinho e logo o outro a fugir do chão gelado, poriam os dois no ar se lhes crescessem em vida as asas que se diz teriam depois de mortas se tivessem a sensatez de morrer cedo, e como puxam o vestidinho para baixo, não de pudor ofendido, que por enquanto os rapazes não reparam nessas coisas, mas de ânsia friorenta]**⁶ [...] Dali ninguém arreda pé até que o último receba o seu quinhão e o cesto seja recolhido até sábado. **[Falta que venha dona Clemência à janela, toda recatada em agasalhos, a fazer o seu gesto de adeuzinho e bênção, enquanto o fresco e amorável coro infantil agradece em diversas línguas, salvo os dissimulados que mexem os lábios e basta]**⁷, **[Ai senhor padre Agamedes, o bem que me faz à alma]**⁸, **[e se alguém jurar que de hipocrisia dona Clemência fala, muito enganado está, que ela é que sente a diferença que na alma lhe vai às quartas e sábados, em comparação com os outros dias]**⁹. **[E agora reconheçamos e louvemos a cristã mortificação de dona Clemência, que tendo ao seu alcance, em tempo e meios de fortuna, o conforto permanente e assegurado da sua alma imortal, a ele renuncia não dando toucinho e feijão frade todos os dias da semana, é esse o seu cilício]**¹⁰. **[Além disso, senhora dona Clemência, essas crianças não podem ir mal habituadas para a vida, havia de ser bonito quando crescessem, aonde é que chegariam as exigências]**¹¹ (SARAMAGO, 2020, p. 203-204; grifos e acréscimos meus).

Em **4**, **6**, **9** e **12**, nota-se o afastamento antipatizado e irônico do narrador. A adjetivação de dona Clemência como “cofre de virtudes” é lida com certa desconfiança, já que fica nítido que a esposa perpétua dos *Bertos* dá esmolas para o bem da sua própria alma e não para o bem das crianças famintas. Em razão disso, as medidas do feijão são milimetricamente dosadas, para não ultrapassar a cota, e o toucinho é escolhido com mais gordura e menos carne, porque, segundo dona Clemência (discurso indireto livre), “mais alimenta”. Aqui estamos diante da avareza do rico que separa as sobras para jogá-las aos pobres, indício da falsa caridade praticada por dona Clemência.

⁴ Afastamento antipatizado irônico do narrador.

⁵ Dissemelhança de contextos sociais.

⁶ Aproximação *empatizada* do narrador.

⁷ Afastamento antipatizado irônico do narrador.

⁸ Discurso de dona Clemência.

⁹ Discurso crítico do narrador.

¹⁰ Afastamento antipatizado irônico do narrador.

¹¹ Discurso do padre Agamedes.



Já em contraste ao comportamento distanciado, antipatizado e irônico adotado pelo narrador, em 7, se constrói uma antinomia lexical baseada na dissemelhança dos contextos sociais entre dona Clemência [rica, alimentada, dentro, quente] e as crianças do latifúndio [pobres, famintas, fora, frio]. Assinala isso a palavra “inverno”, com “I” maiúsculo no meio de um período, seguida de “agora e sobretudo”, dando grande valor para a condição das crianças, praticamente nuas contra o frio rigoroso dos meses de inverno, esperando, do “lado de fora”, como animais, a mão avara que irá alimentá-las. Em 8, o narrador realiza a aproximação *empatizada* ao descrever o corpo desabrigado e desamparado das crianças. A atitude de aproximação e de empatia do “eu” narrante vem sugerida pelo uso dos verbos imperativos “vede” e “olhai”, cujo sentido é o de convite, de exortação, de uma quase súplica para se perceber mais de perto o sofrimento e a miséria das crianças. Além, é claro, do uso de diminutivos como “descalçinhos”, “pezinho” e “vestidinho” que, neste contexto, assinala a afetividade do “eu” que narra para com as crianças do latifúndio.

Dessa relação apreende-se o quanto esse narrador é orientado ideologicamente, emitindo valores éticos, morais, sociais e não tentando escondê-los. Vê-se que esse “eu” narrante assume inúmeros “deveres” que vão além da sua capacidade comunicativa; ele não só “fala”, mas também “vê”. Em outras palavras, o narrador de *Levantado do chão* pode ser um autêntico focalizador de determinado objeto, independentemente de estar no nível da narração. Sabe-se que as reflexões teóricas a respeito do narrador e do ponto de vista foram e ainda são uma questão intrincada que a teoria da literatura e, mais tarde, a narratologia se puseram a discutir.

Com Genette, a separação conceitual entre “quem vê?” e “quem fala?” teve lugar de destaque no estudo da narração. Após o ensaio do teórico francês sobre *À la recherche du temps perdu*, na década de 1970, essa dicotomia entre *a personagem focal que orienta a perspectiva narrativa e a identidade do narrador, a voz que narra*, tornou-se referencial teórico dos estudos sobre o modo e a voz narrativa. Depois da teoria de Genette, a problemática da narração e do ponto de vista girava em torno de um lugar comum: ora só o narrador é considerado sujeito de focalização, ora apenas as personagens, ora ambos podem ser sujeitos de focalização, agentes de percepção e detentores de pontos de vista. Levando em consideração tal leitura de *Levantado do chão*, este artigo discute a condição de focalizador assumida pelo narrador sobre determinados objetos e a defesa de um autêntico ponto de vista sobre a história. Ao



propor que narrador de *Levantado do chão* pode ser sujeito de focalização, vai-se ao encontro de algumas teorias narrativas, pormenorizadas no próximo tópico.

Narrador como focalizador? Implicações teóricas sobre a problemática do ponto de vista

Ao tratar da categoria de “perspectiva” narrativa – entendida como um “modo de regulação da informação, que procede (ou não) de um ‘ponto de vista’ restritivo” (GENETTE, 1995, p. 183), Genette propõe, nessa altura, a eliminação das frequentes confusões entre narração e perspectiva, isto é, entre o que ele designa modo e voz, entre a pergunta “*qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?*”, e esta bem distinta pergunta: *quem é o narrador?* – ou, para adiantar a questão, entre a pergunta *quem vê?* e a pergunta *quem fala?*” (GENETTE, 1995, p. 184 – grifos do autor).

Considerando essa problemática, Genette estrutura a sua famosa tipologia dos diferentes tipos de *focalização*. Na categoria do modo narrativo, Genette trata da “regulação da informação narrativa”, enquanto, na categoria da voz narrativa, ele trata, especificamente, dos narradores¹². Não há como negar a importância e a operatividade que a teoria genetteana de modo e voz teve para os estudos narratológicos. Porém, há narrativas – exemplo de *Levantado do chão* – que resistem a essa distinção binária entre “*quem vê?*” e “*quem fala?*”, tornando a teoria do teórico francês pouco vantajosa, neste sentido, para ser aplicada.

Mieke Bal (1985 [2021]) é a principal teórica que indicou certas incongruências na teoria genetteana de modo e voz. Segundo Bal, Genette faz certa confusão¹³ entre o sujeito e o objeto da focalização. Na tese de Genette, diz Bal, a

¹² Não cabe aqui, claramente, fazer um retorno às categorias de modos e de vozes narrativas, já tão exploradas pela narratologia.

¹³ Genette replica Bal em *Nouveau discours du récit* (1983) ao afirmar que: “quer dizer, de fato, uma seleção da informação com relação ao que a tradição denominava onisciência, termo que, na ficção pura, é literalmente absurdo (o autor não tem que ‘saber’ nada, visto que inventa tudo) e que seria melhor substituir por informação completa – com ela, é o leitor quem se faz ‘onisciente’. O instrumento desta (eventual) seleção é um foco situado, isto é, uma espécie de estrangulamento de informação que não deixa passar mais do que autoriza sua situação; Tradução minha. No original: “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 « oniscient ». 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 [...]” (GENETTE, 1983, p. 49).



focalização interna se define em relação ao sujeito do olhar, enquanto a focalização externa se define em relação ao seu objeto. O que, de acordo com Bal, é um ponto discrepante da teoria genetteana, já que ambos os modos de focalização deveriam levar em consideração o sujeito focalizador/sujeito do olhar/sujeito perceptivo, e não o seu objeto. Assim, Mieke Bal, em sua obra *Narratologia. Introdução à teoria da narrativa* (2021), enfatiza mais o papel da narratologia como uma “ferramenta heurística” e não “um gabarito objetivo que garante certeza” (BAL, 2021, p. 18).

Para a teórica, deve-se entender toda a teoria apresentada em sua obra como “um instrumento para o leitor, uma ferramenta heurística com foco nas expectativas com que os leitores processam as narrativas” (BAL, 2021, p. 19). Na teoria narrativa de Bal, a separação efetivada por Genette entre *modo* e *voz* (em tese, “*quem vê?*” e “*quem fala?*”) perde força. Para a teórica, tanto o narrador quanto a focalização determinam a situação narrativa e, funcionalmente, não cabe separá-los por completo, uma vez que estão profundamente relacionados. A focalização é um aspecto da história que o narrador conta, sendo determinada em relação ao *nível* narrativo. A partir disso, Bal dá ênfase ao *status* do narrador e a sua relação com a história narrada, em especial a sua “posição hierárquica nos textos”, que é indicada “pelo princípio fundamental de *nível*” (BAL, 2021, p. 93; grifos da autora).

Deste modo, no “momento em que existe a linguagem, existe um enunciador que a enuncia” (BAL, 2021, p. 40) e, no momento “em que tais enunciações linguísticas constituem um texto narrativo, existe um narrador, um sujeito narrativo” (BAL, 2021, p. 40); e, do ponto de vista gramatical, esse sujeito narrativo é sempre “primeira pessoa”. Bal considera “absurdo” o termo “narrador em terceira pessoa” porque o narrador não é “ele” ou “ela” e sim “eu” (BAL, 2021, p. 40). O que muda no discurso do narrador (“*eu*”, sujeito da enunciação) é o objeto da enunciação, por isso a quase impossibilidade de dissociação entre o sujeito observador do objeto observado. Fazendo um movimento de ampliação da sua teoria, Bal considera que tanto o narrador quanto as personagens podem ser sujeitos de focalização. A estudiosa holandesa elabora, então, a sua teoria de “narrador” e de “focalização narrativa”. O **narrador externo (NE)**, conforme Bal, é aquele que não se “refere explicitamente a si mesmo como personagem” (BAL, 2021, p. 40). Esse tipo de narração possui uma focalização englobante do todo narrativo. O termo “externo” “indica que o agente narrativo não aparece na fábula como ator” (BAL, 2021, p. 40). Enquanto o **narrador personagem**



(NP) é aquele que se posiciona internamente à fábula, o “eu” “é identificado com um personagem, portanto também ator na fábula” (BAL, 2021, p. 40).

Porém, nem só de teorias mais englobantes viveu e vive, ainda hoje, a narratologia, um exemplo é Gerald Prince (2001), teórico¹⁴ que possui abordagens mais limitantes sobre o exercício da focalização. Segundo Prince, somente as entidades do nível da história (diegese) podem exercer a função de focalização. Em outras palavras, o narrador não pode ser um focalizador porque ele está em um nível diferente do da personagem. O narrador habita o mundo do discurso, já a personagem habita o mundo da história. Diz Prince que:

como narrador e independentemente de seu status (homo- ou hetero-, intra- ou extra-) diegético e de sua postura narrativa, ele/ela nunca faz parte da diegese que apresenta. Como narrador, ele é um elemento do *discurso* e não da *história* (da narração e não do narrado), enquanto a focalização é um elemento deste último. Parafraseando ligeiramente Chatman, no caso de um filme, a câmera (ou o que quer que seja) não focaliza situações: apresenta-as (a tal e tal distância, de tal e tal ângulo; da mesma forma, com uma pintura, o narrador pintor não focaliza uma cena, mas a *apresenta* para nós; e, também com uma narrativa verbal, o narrador é um instrumento de apresentação e não de focalização (PRINCE, 2001, p. 48)¹⁵.

Em resumo, enquanto para Genette (1995) apenas o narrador pode ser um focalizador, para Bal (2021) tanto narrador, quanto as personagens podem ser focalizadores, para Prince (2001) apenas as personagens podem ser focalizadoras e nunca o narrador. James Phelan (2001) já defende que a narratologia necessita de abordagens sobre regime da focalização e da narração menos limitantes e mais inclusivas do que, por exemplo, o enfoque de Gerald Prince. Phelan, tal como Mieke Bal, acredita que a separação feita entre o nível da narração e o nível da história nada mais é do que uma invenção criada para facilitar o entendimento do leitor sobre a narrativa. Certamente, essa distinção não pode ser vista como “intratável”, estabelecendo limites impermeáveis entre o comentário do narrador e as ações das personagens (PHELAN, 2001). Para tanto, Phelan considera que os narradores

¹⁴ Seymour Chatman (1990) também conceitua que o narrador não pode ser um focalizador.

¹⁵ Tradução minha: “qua narrator and regardless of his or her (homo- or hetero-, intra- or extra-) diegetic status and narratorial stance, s/he is never part of the diegesis she presents. Qua narrator, s/he is an elemento of *discourse* and not *story* (of the narrating and not the narrated) whereas focalization is an elemento of the latter. To paraphrase Chatman slightly, in the case of a movie, the camera (or whatever) does not focalize situations: it presents them (at such and such a distance, from such and such an angle; similarly, with a painting, the painterly narrator does not focalize a scene but *presents* it to us; and, with a verbal narrative too, the narrator is an instrument of presentation and not focalization”.



também são focalizadores. Ele rejeita, ainda, que a percepção seja, exclusivamente, um fenômeno da história e a narração, do discurso.

Também para Manfred Jahn (1999, p. 90)¹⁶ a distinção entre modo e voz é questionável. Isso porque, indica Jahn, o pensamento tem uma qualidade de voz e o “refletor” é, com certeza, capaz de falar (sendo também capaz de discurso), e, portanto, em princípio tem uma voz, assim como o narrador¹⁷. O narrador, assim como o “refletor”, é concebido como um agente pensante e perceptivo (não apenas capaz de “voz”, mas também de “visão”, de “focalização”, de “percepção”). Por conseguinte, seja relacionada à fala ou ao pensamento, ao discurso ou à percepção num sentido mais restrito, diz Jahn (1999, p. 90), a conceitualização (conceptualization) é, sem dúvidas, “um poderoso indicador de subjetividade, vetorizando e apontando para uma origem (origo)”¹⁸, e tanto o narrador quanto as personagens têm condições de exercê-la.

Com uma proposta parecida com a de Bal (2021), de Phelan (2001) e de Jahn (1999), Alain Rabatel (2016) não adota a diferenciação feita por Gérard Genette entre “*quem fala?*” e “*quem vê?*”. O narratologista francês opta por um método enunciativo de análise que proporciona um entrecruzamento entre as vozes e os pontos de vista. Assim, tanto os narradores, quanto as personagens são agentes de falas e agentes de pontos de vista. Rabatel parte da diferenciação enunciativa entre “locutor” e “enunciador”: o primeiro é, em tese, a fonte da voz e o segundo é, em tese, a fonte dos pontos de vista. Os pontos de vista são expressos pelo “enunciador” (seja ele narrador ou personagens) mediante a predicação – incluindo as opções de categorização (substantivos e verbos), de qualificação (adjetivos e advérbio), de modalidades e modalizações, ordem das palavras, ênfase nas frases e nas palavras – e indicam posições do narrador e/ou das personagens em relação aos objetos do discurso. Assim, apreende-se das exposições de Rabatel – amparado nas teorias de Greimas, Courtés e Ducrot – que o recurso do ponto de vista depende, essencialmente, de três fatores principais: 1) um sujeito observador; 2) um determinado posicionamento; 3) um objeto

¹⁶ Manfred Jahn (1999) opta pelo termo jamesiano de “refletor”, que é um sujeito de consciência interno à história. É condizente, em termos funcionais, com o focalizador, de Mieke Bal, e centro de perspectiva, de Genette.

¹⁷ No original: “But as I have argued (Jahn, 1996, 243-51), this is a division that bears rethinking. Briefly, for one thing, thought indubitably has a voice quality, and Genette himself makes a point of calling interior monologues “immediate speech” (1980, 231). Second, a reflector is, of course, capable of speech and thus in principle has a voice just as the narrator does” (JAHN, 1999, p. 90).

¹⁸ No original: “In short, whether related to speaking or thinking, to discourse or perception, conceptualization is a powerful subjectivity indicator, vectoring from and pointing back to an origo” (JAHN, 1999, p. 90).



observado. Desses três fatores primordiais (sujeito, posição e objeto) derivam os aspectos intersubjetivos relacionados ao ato focalizador exercido, por exemplo, a ideologia do sujeito observador vai implicar diretamente na forma (ou depender diretamente da forma) como ele observa determinado objeto e na forma como ele predica e qualifica esse objeto a ser assistido pelo leitor.

Para Rabatel, se é verdade que o “narrador é uma instância” apreendida a partir dos seus atos, então se deve constatar que o narrador é, ao mesmo tempo, uma abstração “cômoda que se apoia, na verdade, em uma realidade enunciativa fundamental de ser o enunciador primário” (RABATEL, 2016, p. 48). Ao mesmo tempo, essa realidade enunciativa do locutor textual (narrador, na maioria das vezes) favorece que haja “um sincretismo” que não deve “mascarar as posições diversas ocupadas pelo narrador na cenografia enunciativa da qual ele é organizador” (RABATEL, 2016, p. 48). Assim, pode-se dizer que o narrador não está apenas “com os seus personagens, ‘com eles’, ‘por baixo deles’ ou ‘por cima deles’, como mostrou Pouillon ([1946] 1993)” (RABATEL, 2016, p. 48). Para ser mais exato, Rabatel afirma que, “qualquer que seja a sua posição [do narrador], ele é seus personagens, em toda realidade enunciativa, pelo menos” (RABATEL, 2016, p. 48; acréscimo meu).

Parecem tratar de um processo indistinto, todavia tais teorias mostram como foram e ainda são férteis as discussões sobre o conceito de narrador, de ponto de vista e de focalização. O estudo de tais conceitos favorecem um melhor entendimento do conjunto de procedimentos utilizados na construção narrativa. Portanto, para sumarizar o que foi discutido até aqui, segue abaixo uma simples tabela explicativa:

Tabela 1 – Distinção teórica

| Gérard Genette (1995) | Mieke Bal (2021) | Gerald Prince (2001) | James Phelan (2001) | Manfred Jahn (1999) | Alain Rabatel (2016) |
|---|--|--|--|--|---|
| Apenas o narrador é o responsável pela focalização. | O narrador e as personagens podem ser responsáveis pela focalização. | Narrador nunca é o responsável pela focalização. | Narradores também são responsáveis pela focalização. | Narrador também pode ser sujeito da focalização. | Narradores e personagens são agentes de falas e agentes de pontos de vista. |

Fonte: (Formulação Própria, 2022).



A partir daqui, cabe definir o que se entenderá por focalização e por focalizador, conceitos muito utilizados na análise dos três excertos destacados de *Levantado do chão*. Define-se por focalização as “relações entre os elementos apresentados e a visão” (BAL, 2021, p. 205), isto é, “a relação entre a visão e o que é visto, percebido” (BAL, 2021, p. 205). E por “focalizador” entende-se o sujeito que “É um agente de percepção específico, o detentor do ponto de vista, que colore a fábula” (BAL, 2021, p. 38). Já os contornos que o narrador adquire em *Levantado do chão* são pautados na abordagem enunciativa de Alain Rabatel (2016), que considera que narrador não pode ser entendido como uma voz desencarnada, cujas funções atingem apenas o controle da informação no texto. Ao narrador é conferido, através da lógica da narração, um corpo (social, ideológico e histórico), um tom, um estilo, uma inscrição em uma história, que contribuem para a sua singularização. Para Rabatel, então, determinados narradores possuem a capacidade de se tornarem sujeitos singulares com pontos de vista singulares, que através do seu discurso deixam transparecer seus gostos e desgostos, suas posições sociais e ideológicas.

Neste caso, se a apreensão de um objeto por um sujeito depende dos pontos de vista enunciativos (PRADO, 2013), então todo sujeito (discursivo, real e/ou virtual) que é capaz de enunciação¹⁹ pode ser um focalizador. Seguindo essa lógica, sendo o narrador um “eu” que habita ao nível do discurso, os enunciados por si proferidos estão submetidos a uma orientação do ponto de vista (BERTRAND, 2003); independentemente de ser um ponto de vista do próprio narrador e/ou das personagens. O que se quer com isso é dizer que todo enunciado, toda enunciação veicula um ponto de vista explícito ou implícito. Neste caso, em *Levantado do chão*, o narrador, além de ser um enunciador, um agente de enunciação discursiva, também é um focalizador, um emissor de pontos de vista.

O focalizador-narrador de *Levantado do chão*

Por não pertencer, em tese, à história narrada, a categorização desse sujeito que narra definir-se-ia como extra-heterodiegético, na terminologia

¹⁹ Enunciação “constitui o pivô da relação entre a língua e o mundo: por um lado, permite representar fatos no enunciado, mas por outro, constitui por si mesma um fato, um acontecimento único definido no tempo e no espaço. Faz-se geralmente referência à definição de Benveniste (1974, p. 80), que toma a enunciação como ‘a colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização’”. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2020, p. 193).



genetteana, e/ ou narrador externo, conforme Bal. Já nos parâmetros mais linguísticos, como os aplicados por Rabatel, definir-se-ia como um sujeito que está externo ao enunciado. Porém, esse narrador de *Levantado do chão* fala, não raro, de si mesmo como “eu-nós”. Então, como se classificaria tal narrador que fala de si mesmo como se habitasse o nível da história e não o nível do discurso? Estabelecer parâmetro fixo para esse ser narrante – *ele é isto ou aquilo* – levaria a uma limitação dos seus contornos que são singulares por, justamente, extrapolarem os seus “deveres”. A preocupação, aqui, é menos com a definição do estatuto desse narrador e mais com os contornos por ele assumidos enquanto um autêntico sujeito de focalização, detentor de um ponto de vista²⁰.

Por exemplo, para ser um focalizador que assume uma posição focal diante do objeto focalizado, a ponto de descrevê-lo com qualidade e com riqueza de detalhes, o narrador recorre a um tipo de atitude que Genette nomeou de “metalepse narrativa”, quando um dos agentes extrapola os seus níveis originais. No caso do narrador, ele pode extrapolar o seu nível da narração, invadindo o nível da história²¹, e, no caso da personagem, ela pode extrapolar o nível da história invadindo o nível do discurso. Em *Levantado do chão*, o leitor, frequentemente, se depara com tal “desvio” do narrador, que se aproxima de tal maneira de algumas personagens ou de algumas situações a ponto de romper com o nível da narração e se imiscuir na história, extrapolando alguns processos narratológicos convencionais. A partir das “infrações” cometidas pelo narrador em sua função comunicativa, pode-se evidenciar “indicadores vetoriais de subjetividade” em que a focalização se baseia (JAHN, 1999).

Foram selecionados três momentos do romance *Levantado do chão*, de José Saramago, para análise. Os dois primeiros momentos dizem respeito à descrição da debulhadora mecânica, máquina que indicava um “avanço” dos métodos tradicionais de debulha dos grãos na região do Alentejo, no início do século XX. Já o segundo momento é referente ao capítulo da prisão, da tortura e da morte de Germano Santos Vidigal pela PVDE, em 1945²². O capítulo doze do romance é bastante

²⁰ Utiliza-se “ponto de vista” nos termos rabatelianos, entendido como um fenômeno que vai “muito além dos relatos de percepção, como marcador evidencial de escopo muito mais amplo que apenas percepções” (RABATEL, 2016, p. 65).

²¹ Tal “infração” foi nomeada por Gérard Genette de *metalepse narrativa*.

²² Germano dos Santos Vidigal “era presidente da direção do sindicato da construção civil e dirigente da organização comunista local [...] Foi espancado até à morte no posto de Montemor da GNR, por agentes da PIDE. A polícia afirmou que se enforcara, mas as marcas de tortura eram bem demonstrativas da causa do falecimento” (FONSECA, 2019, p. 83).



interessante para entender que o narrador pode ser também um focalizador. O mote temático dessa parte é o da debulhadora a vapor e a situação de trabalho enfrentada pelos contratados para manejar a máquina. A descrição do instrumento sugere a implicação do ponto de vista do narrador, sendo dele a percepção que recai sobre a debulhadora. A partir desse ponto, o narrador deixa de ser apenas a voz que conta uma história e passa a ser também o sujeito que orienta a focalização, transformando-se em focalizador-narrador. Segundo Rabatel (2016), quando isso acontece, há um “sincretismo” entre o modo e a voz, entre sujeito enunciador e sujeito focalizador.

No caso de *Levantado do chão*, a debulha mecânica é amplamente descrita pelo focalizador-narrador por meio das escolhas de seleção, de combinação e de atualização do material linguístico relacionado a ela. Identifica-se isso na passagem abaixo, em que o focalizador-narrador inicia as suas observações sobre as funções da máquina:

(2)

Também complicada, por exemplo, **(1) parece esta máquina**, e é tão simples. Chamam-lhe debulhadora, nome desta vez bem posto, porque precisamente é isso que faz, tira os grãos da espiga, palha para um lado, cereal para outro. **(2) Vista de fora**, é uma grande caixa de madeira sobre rodas de ferro, ligada por uma correia a um motor que **(3) trepida, estrondeia, retumba** e, com perdão, **fede**. Pintaram-na de amarelo gema de ovo, mas a poeira e o sol bruto quebraram-lhe a cor, e **(4) agora** mais parece um acidente do terreno, ao lado doutros que são os frascais, e com **(5) este sol nem se distingue bem, não há nada que esteja quieto, é o motor a saltar, a debulhadora a vomitar palha e grãos, a correia frouxa a oscilar**, e o ar vibrando como se todo ele fosse o reflexo do sol num espelho agitado no céu por mãozinhas de anjos que não têm mais que fazer (SARAMAGO, 2020, p. 107-108; grifos e acréscimos meus).

Primeiramente, no fragmento acima, o focalizador-narrador executa a desconstrução de uma impressão primeira sobre o objeto focalizado (debulhadora). Esse ponto vem comunicado em **(1)**, pelo verbo “parecer”, que compõe a frase “Também complicada, por exemplo, parece esta máquina, e é tão simples”, que indica uma percepção primária do focalizador-narrador sobre um objeto focalizado. A sensação do leitor é a de que o focalizador-narrador está defronte da debulhadora, a analisá-la. Para uma percepção primária que envolve o sentido da visão é necessário atentar à distância interposta entre o sujeito da focalização e o objeto da focalização. Neste caso, a distância entre o focalizador-narrador e o objeto apreendido parece ser pouca. A escolha do pronome demonstrativo “esta”, também em **(1)**, sugestiona o leitor



a pensar que o narrador se encontra nas imediações da deulhadora. O pronome demonstrativo indica, muitas vezes, uma perspectiva espacial e um tempo de enunciação, que nesse caso é o presente (*aqui-agora*). Não que toda narração em *Levantado do chão* vá ser efetivada no tempo presente, mas esse focalizador-narrador, por vezes, se utiliza da narração simultânea como um recurso para se aproximar do espaço, da ação ou das personagens envolvidas em determinada cena.

E por qual motivo afirma-se ser o narrador o focalizador da situação e não uma personagem? Pelo simples fato de que não há personagens focais/focalizadas introduzidas na cena. Aqui toda a descrição do objeto é comunicada do focalizador-narrador diretamente ao seu leitor. Neste caso, não há pontos de vista de uma personagem que o narrador possa representar (RABATEL, 2016) ao leitor. A seleção vocabular (“**(2)** vista de fora”, “**(4)** agora mais parece”, “**(5)** nem se distingue bem”) permite, mais uma vez, considerar que é o narrador quem emite uma percepção parcial e relativa sobre o objeto (deulhadora). Essa análise da perceptibilidade²³ do objeto focalizado permite compreender a relação entre o sujeito focalizador e aquilo que por ele é focalizado. Por exemplo, o verbo de percepção “**(2)** Vista”, logo na entrada da passagem acima referida, assinala que na situação existe um sujeito (o narrador) que vê o objeto (a deulhadora). A distância intermediária entre o focalizador-narrador e o objeto focalizado vem também comunicada em **(3)**, pelos verbos perceptivos “trepida, estrondeia, retumba”. Mesmo que eles não sejam introduzidos por verbos que podem funcionar como signos atributivos explícitos²⁴, por exemplo o verbo “ouvir”, não deixam de assinalar uma percepção auditiva.

Conforme Bal (2021, p. 205), a percepção é um processo psicossomático que depende fortemente da posição do corpo daquele que está percebendo. Vale acrescentar às palavras de Bal, ainda, que a percepção, por ser um processo psicossomático, depende fortemente *não só* do corpo do sujeito perceptivo e das suas percepções primárias, comuns e/ou literais (visão, audição, tato, olfato, paladar, sensação corporal), *mas também* da mente, abrangendo igualmente aquilo que Jahn (1999, p. 89) nomeia como “aspectos criteriosais de focalização”²⁵, tal como o afeto (medo, pena, alegria, repulsa), a percepção imaginária (recordação, imaginação,

²³ Termo empregado na tradução brasileira de BAL (2021, p. 217).

²⁴ Termo empregado na tradução brasileira de BAL (2021, p. 220).

²⁵ No original: “Criterial aspects of focalization”.



sonho, alucinação) e a conceituação (pensamento, voz, ideação, estilo, modalidade, dêixis)²⁶.

Tanto no trecho acima, quanto no abaixo, o que o focalizador-narrador predominantemente faz é emitir explicitamente as suas percepções primárias em relação ao objeto. Nota-se que ele vê, ele escuta, ele sente o cheiro. Mas implicitamente o narrador também sente (no sentido afetivo) e comunica repulsa pela máquina e pena pela situação degradante dos que nela trabalham, dos homens que nela morrem para maior lucro do latifúndio. O focalizador-narrador possui sensações corporais diante da máquina, afeto, percepção imaginária e conceituação e é isso, em sua autoridade narrativa, que ele comunica, implícita ou explicitamente, ao leitor:

(3)

A **boca da máquina é um vulcão** para dentro, um gasgarro de gigante, e é o mais velho dos cinco que mais tempo a alimenta. Os outros fazem subir os frascais, **giram como doidos naquela perdição de palha miúda**, levam o trigo **seco e áspero, os caules rijos**, a espiga barbaçuda, **o pó** [...] Porém, **não se aguenta este fogo** (SARAMAGO, 2020, p. 108-109; grifos meus).

A visão negativa do narrador em relação ao trabalho na máquina fica bem demonstrada no excerto. A seleção semântico-lexical contribui para a construção de uma imagem infernal, o calor (“não se aguenta este fogo”), a sensação de secura, aspereza e rigidez também apontam para essa situação intolerável, um suplício a que os trabalhadores são submetidos. Logo, o modo de descrever a situação degradante implica um movimento de empatia e simpatia do narrador pelos trabalhadores. A percepção é, portanto, um procedimento complexo e múltiplo, em que entra em jogo os diferentes sentidos do sujeito focalizador, ativando também os sentidos do leitor. Diante de tal condição, a máquina tira não só os grãos da espiga, tira também a vida e a dignidade dos homens que a manipulavam: “Só falta meter-lhe um homem dentro. Assim o pão apareceria com a sua justa cor vermelha, e não de inocente branco ou pardo neutro” (SARAMAGO, 2020, p. 109).

²⁶ No original:

“(2) Criterial aspects of focalization

Whose ...

(A) affect (fear, pity, joy, revulsion, etc.)

(B) perception, i.e.,

(i) ordinary/primary/literal perception (vision, audition, touch, smell, taste, bodily sensation)

(ii) imaginary perception (recollection, imagination, dream, hallucination, etc.)

(C) conceptualization (thought, voice, ideation, style, modality, deixis, etc.)

... orients the narrative text?” (JAHN, 1999, p. 89-90).



A descrição, conforme com Bal (2021, p. 58), “é um local privilegiado de focalização, e como tal tem grande impacto no efeito ideológico e estético do texto”. Assim, a descrição de uma imagem primária sobre o objeto focalizado, os pronomes demonstrativos, os dêiticos de lugar, a análise da perceptibilidade do narrador, a relação psicofísica entre quem observa e o que é observado, a distância, a qualidade da imagem observada, os verbos introduzidos para a descrição do objeto e os signos atributivos de percepção comunicam não apenas sobre o objeto focalizado, mas também sobre quem o apreende. As janelas de subjetividade exprimem aspectos críticos sobre a focalização (JAHN, 1999) e indicam uma posição ideológica do focalizador-narrador em relação ao que é visto. No capítulo da debulhadora mecânica, as percepções primárias (visão, audição, olfato e sensações corporais) e as formas como elas são empregadas no texto pelo focalizador-narrador evidenciam uma perturbação em relação à debulhadora; tudo na máquina e toda atmosfera ao redor dela comunica caos e é esse ambiente caótico que o focalizador-narrador apresenta ao leitor por meio dos seus pontos de vista.

Em *Levantado do chão*, quando o narrador é também um focalizador, o efeito suscitado é o de autoridade, de confiabilidade capazes de induzir o leitor a se colocar nesse ambiente turbulento; esse focalizador-narrador instiga o leitor a se sensibilizar com quem teria de trabalhar nesse ambiente infernal. A posição desse focalizador-narrador não gera desconfiança, pelo contrário, ele é bem direto em relação às suas posições sociais e ideológicas, às personagens com que se “*empatiza*”, se simpatiza e se antipatiza. O leitor é, então, mais facilmente trazido para esse lugar/posição/ponto de vista em que o focalizador-narrador está, se deixando conduzir por suas sensações. O manejo das percepções do focalizador-narrador ao leitor não é à toa. Ele não estimula apenas a sinestesia, ele procura também conduzir os pontos de vista do leitor em relação à máquina, em relação ao “desumano” trabalho que é, em relação a reconhecer a condição injusta imposta às pobres pessoas que na máquina trabalham. Em um nível mais amplo, pode-se afirmar que o focalizador-narrador induz os pontos de vista do leitor contra o sistema explorador fundiário.

Na sequência da análise, o excerto escolhido foi o do capítulo dezessete, o da tortura e do assassinato de Germano Santos Vidigal pela PVDE, em 1945. Mais especificamente, no momento em que retiram Germano da companhia dos seus “camaradas” que estavam “depositados” na praça de touros de Montemor:



(4)

Já o encontraram [**Germano Santos Vidigal**]. Levam-no dois guardas, **(1) para onde quer que nos voltemos não vê outra coisa, levam-no da praça**, à saída da porta do sector seis juntam-se mais dois, e **(2) agora parece** mesmo de propósito, é tudo a subir, **(3) como se estivéssemos a ver** uma fita sobre a vida de Cristo, lá em cima é o calvário, estes são os centuriões de bota rija e guerreiro suor, levam as lanças engatilhadas, está um calor de sufocar, alto. Vêm descendo a rua uns homens avulsos e por isso o cabo Tacabo, temendo que sejam uma vez mais o José Gato e quadrilha, diz, Passem de largo, este homem vai preso. Passam os avulsos tão de largo quanto podem, rente à parede, por estes não há perigo, parece até que lhes agradou a ordem e a informação, e o cortejo tem agora apenas cem metros para andar, lá no alto, **(4) vêmo-la por cima do muro, pendura uma mulher na corda um lençol**, tinha sua graça se esta mulher se chamasse Verónica, mas não, é só Cesaltina e pouco dada a igrejas. **(5) Vê passar o homem entre os guardas, segue-o com os olhos, não o conhece, mas tem um pressentimento**, encosta o rosto ao lençol húmido como um sudário, e diz para o filho que teima em brincar ao sol, **(6) Vamos para dentro**. (SARAMAGO, 2020, p. 181; grifos e acréscimos meus).

Neste caso, há um jogo de focalização que oscila entre dois focalizadores e dois objetos focalizados. O jogo é estabelecido entre o focalizador-narrador que primeiro vê, e Cesaltina, focalizadora-personagem que segundo vê, e a troca da focalização, ora pelo narrador, ora por Cesaltina. O narrador aqui é o focalizador primeiro de Germano, afirma isso em **(1)**, na passagem “para onde quer que nos voltemos não se vê outra coisa, levam-no da praça” e em **(3)**, “como se estivéssemos a ver uma fita sobre a vida de Cristo”. Na sequência, o focalizador ainda é o narrador, porém o objeto focalizado muda, passa de Germano para Cesaltina, indica isso em **(4)**, a passagem “vêmo-la por cima do muro, pendura uma mulher na corda um lençol”. O efeito que essa aproximação entre focalizador-narrador e Cesaltina proporciona é o de associação da situação de Germano à própria condição de Cristo.

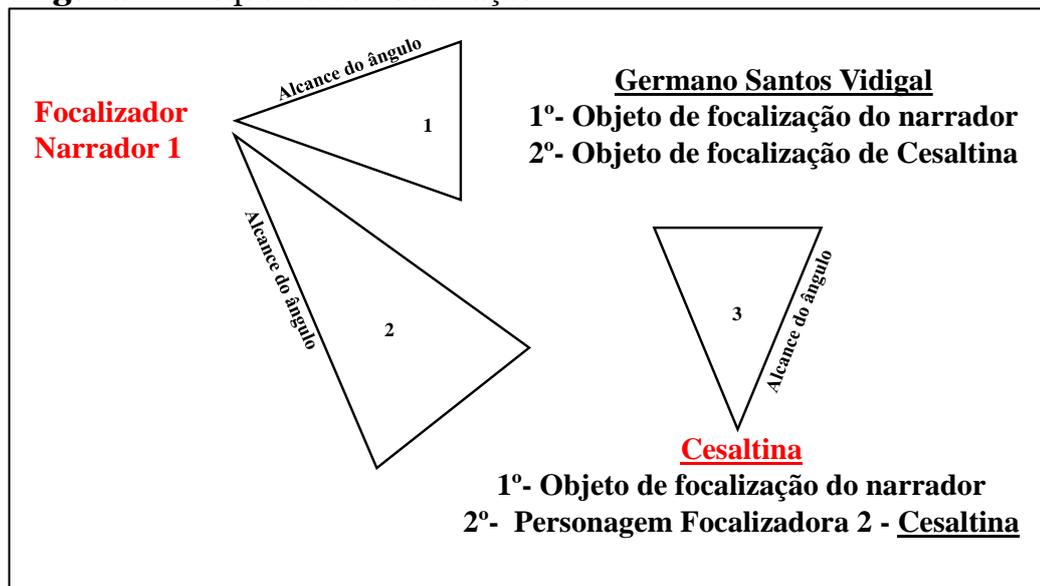
Sabe-se que a Via Sacra de Cristo foi envolta de figuras femininas, como a sua mãe, Maria, que o encontrou na terceira das suas quinze estações, ou Verónica, que na sexta estação de Cristo, enxuga o seu rosto ensanguentado. É justamente à Verónica que o focalizador-narrador associa Cesaltina, não por nome, nem por ser devota, mas por assistir um estágio da *Via Crucies* desse Cristo do Alentejo, no momento em que ele caminha para a própria morte. Por isso a afirmação, em **(5)**, do narrador sobre Cesaltina estender um lençol “tinha sua graça se esta mulher se chamasse Verónica, mas não, é só Cesaltina e pouco dada a igrejas”. Após isso, em **(6)**, o ponto de vista de Cesaltina é assimilado (ponto de vista representado, conforme



Rabatel) pelo narrador na altura em que os guardas levam Germano pelos arredores do castelo.

Em (6) e em (7), a focalizadora é Cesaltina e o objeto focalizado é Germano. Cesaltina (6) “Vê passar o homem entre os guardas” e (7) “segue-o com os olhos”. Cesaltina não só focaliza Germano, ação de percepção primária comunicada pelo verbo “ver”, e “segue-o com os olhos”, como também exprime uma conceitualização por intermédio dos pensamentos (JAHN, 1999), dos julgamentos explícitos, em (8), “não o conhece, mas tem um pressentimento”. A conceitualização por meio do pensamento de Cesaltina só é perceptível para o narrador, por conta do seu acesso aos pensamentos das personagens. Na imagem abaixo, de maneira resumida, o narrador só pode ser focalizador, uma vez que ele não é focalizado, pelo menos não em *Levantado do chão*. Enquanto as personagens podem ser tanto focalizadoras quanto objetos de focalização. Caso de Germano (objeto focalizado por Cesaltina e pelo focalizador-narrador) e a própria Cesaltina (focalizada pelo focalizador-narrador):

Figura 1 – Esquema de Focalização



Fonte: (Formulação Própria, 2022).

Por fim, as três últimas passagens selecionadas de *Levantado do chão* realçam que o narrador também pode ser focalizador. Nos excertos (2) e (3) analisados, tem-se o narrador como o único responsável pela focalização do objeto. Já no excerto (4), há um complexo jogo de troca de focalizadores e de objetos focalizados. Diferentemente dos exemplos (2) e (3), da debulhadora, no exemplo (4), em que levam Germano Santos Vidigal para o lugar em que será torturado e morto, tem-se várias

personagens inseridas na cena relatada. E duas, em especial, são objetos focalizados pelo focalizador-narrador, enquanto uma se transforma em focalizadora-personagem.

Enquanto nos exemplos (2) e (3), o focalizador-narrador se utiliza da sua confiabilidade e da sua autoridade para trazer o leitor à cena descrita, utilizando-se de várias percepções primárias, comuns e/ou literais (visão, audição, tato, olfato, paladar, sensação corporal) para fazer “ver”, “sentir”, “vivenciar” o leitor, no exemplo (4) ele delega a sua focalização unilateral a uma personagem, tornando-a, neste caso, bilateral. Em (4), o focalizador-narrador-primeiro possui uma percepção mais abrangente que engloba a percepção do focalizador-personagem-segundo (Cesaltina). O efeito suscitado por esse jogo de focalizações é o de extensão dos pontos de vista do narrador. É o de tomar percepções *outras* sobre a situação de Germano, é o de somar ao leitor *outros* pontos de vista que não apenas os do focalizador-narrador. É, ainda, o de envolver a personagem Germano em uma atmosfera sacra, aproximando-o à *Via Crucies* de Cristo. Daí a focalização e as percepções de Cesaltina sobre a cena serem tão importantes, porque o narrador se utiliza da focalização e dos pontos de vista dela. Quando o narrador faz uma analogia entre Cesaltina e Verônica, figura feminina bíblica, proporcionalmente, ele também torna análoga a situação entre Germano e a de Jesus Cristo.

O focalizador-narrador possui uma visão mais abrangente da situação de Germano, enquanto Cesaltina, com uma visão feminina, tem uma percepção singular, de pressentimento, uma espécie de “sexto sentido” que se manifesta por sensações corporais várias. Tudo isso está diretamente relacionado ao destino de Germano Santos Vidigal. Por ser uma mulher-mãe de um menino que “teima em brincar ao sol”, Cesaltina dispõe de um ponto de vista íntimo sobre a situação. “Teimar” em brincar ao sol pode ser uma metáfora da insistência dos trabalhadores em quererem um sol que aqueça a todos e não só aos “senhores do latifúndio”, que sobem ao “outeiro para que o sol só a eles aqueça” (SARAMAGO, 2020, p. 105). O filho de Cesaltina, por insistir em brincar ao sol, pode estar assinalado por um destino parecido ao de Germano, que paga com a vida por ter desafiado o *status quo*.

O que se fez até aqui foi tomar o rastro de Manfred Jahn (1999), de James Phelan (2001), de Alain Rabatel (2016) e de Mieke Bal (2021), teóricos e teórica que relativizam a premissa de que apenas narradores e/ou personagens podem ser focalizadores. Todos esses nomes admitem, cada qual à sua maneira, que tanto os



narradores quanto as personagens podem desempenhar o papel de focalizadores. Ao longo da análise buscou-se, justamente, demonstrar que em *Levantado do chão* o narrador enfraquece as distinções binárias entre *modo* e *voz*, por ser ele não só sujeito que “fala” (narra, sumariza e comenta), mas também sujeito que “vê” (percebe, mostra-se sensível a, julga). O narrador pode ser um autêntico focalizador de determinado objeto, independentemente de estar no nível da narração. Para o narratologista francês Alain Rabatel, há outras maneiras de exprimir um ponto de vista, tais como por intermédio “dos pensamentos, das palavras, dos julgamentos explícitos ou, ainda, pelo viés dos modos de referenciação de qualquer processo ou estado, bem como pela escolha dos modos de atribuição das substâncias, de sua atualização e de sua qualificação” (RABATEL, 2016, p. 64-65). Então, dizer que apenas “este narrador ou aquele(a) personagem” podem ser sujeitos de percepção é menos importante do que apreender o complexo jogo entre os modos como os objetos são observados e os inúmeros pontos de vista que fluem dessa relação. É isso que, de acordo com Mieke Bal, “dá cor à história com subjetividade” (BAL, 2021, p. 31).

Referências

- BAL, Mieke. **Narratologia**. Introdução à teoria da narrativa. Tradução de Elizamari Rodrigues Becker (et. al.). Florianópolis: Editora UFSC, 2021.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução de Grupo CASA. Bauru: Edusc, 2003.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018.
- CHATMAN, Seymour B. **Coming to terms: the rethoric of narrative in fiction and film**. Ithaca: New York: Cornell University Press, 1990.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Tradução de Fabiana Komesu. 3ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2020.
- FONSECA, Teresa. Montemor-o-Novo - lugar de memória repressão e resistência. Dos finais da idade média à Revolução de 25 de abril de 1974. **O Pelourinho: Boletim de Relaciones transfronterizas**, n. 23, v. 2, 2019, p. 63-93.



GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GENETTE, Gérard. **Nouveau discours du récit**. Paris: Seuil, 1983.

PRADO, Maria Goreti Silva. **Ponto de vista em semiótica**. Fundamentos teóricos e ensaio de aplicação em *A hora da estrela*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

PRINCE, Gerald. A point of view on point of view or refocusing focalization. *In*: PEER, Willie Van; CHATMAN, Seymour. **New perspectives on narrative perspective**. New York: State University of New York Press, 2001, p. 43-50.

PHELAN, James. Why narrators can be focalizers. *In*: PEER, Willie Van e CHATMAN, Seymour. **New perspectives on narrative perspective**. New York: State University of New York Press, 2001, p. 51-66.

JAHN, Manfred. More Aspects of Focalization: Refinements and Applications. *In*: PIER, John (ed.). **GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours**, 1999, n. 21, p. 85-110.

RABATEL, Alain. **Homo Narrans**. Pontos de vista e lógica da narração. Tradução de Maria das Graças Soares Rodrigues (et. al.). São Paulo: Cortez, 2016.

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: IN-CM, 1987.

Recebido em 12 de abril de 2022.

Aprovado em 13 de junho de 2022.

