



O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago, e os processos vetoriais de subjetividade narrativa

Karen Lorrany Neves Adorno

Universidade Federal de Santa Maria, Av. Roraima, n. 1000, 97105-900, Santa Maria Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: karen.adorno@acad.ufsm.br

RESUMO: O presente artigo pretende explorar os indicadores vetoriais de subjetividade narrativa presentes no romance saramaguiano *O ano da morte de Ricardo Reis*, publicado em 1984. Parte-se do pressuposto de que no romance de José Saramago as ‘janelas de focalização’ e/ou ‘janelas de percepção’ são aberturas pelas quais o leitor acessa a subjetividade da personagem em um movimento de verticalização. Isto é, o processo focalizador e o perceptivo geralmente não acontecem isoladamente, eles dão acesso a quantidades crescentes de ‘conceitualidade’, que nada mais é do que a progressão escalar dos aspectos críticos da focalização e da percepção orientadores de um texto narrativo.

Palavras-chave: aspectos críticos da focalização; janelas de focalização/percepção; ponto de vista; conceitualidade.

The year of the death of Ricardo Reis, by José Saramago, and the vectorial processes of narrative subjectivity

ABSTRACT: The present article intends to explore the vector indicators of narrative subjectivity present in the Saramaguian’s novel *The year of the death of Ricardo Reis*, published in 1984. It is assumed that the ‘windows of focalization’ and/or ‘windows of perception’ are openings through which the reader accesses the subjectivity of the character in a vertical movement. That is, the focusing and perceptual process generally are not isolated, they give access to increasing amounts of ‘conceptuality’, which is nothing more than the scalar progression of the critical aspects of focalization and orienting perception of a narrative text.

Keywords: critical aspects of focalization; windows of focalization/perception; point of view; conceptuality.

Received on October 10, 2022.
Accepted on April 11, 2023.

Introdução

Como declarou Teresa Cristina Cerdeira (2018), *O ano da morte de Ricardo Reis* é um romance que “[...] investiga um tempo passado e usa a ficção como elemento perturbador do convencional, de modo a fazer surgir aspectos inusitados do real” (Cerdeira, 2018, p. 110). O que há nesse peculiar romance é a memória de um ano específico, de um poeta singular e de um heterônimo que ainda não morreu. É, pois, conforme Perrone-Moisés (2022), uma reflexão sobre a identidade, ou melhor, a sobre a “[...] nostalgia de uma identidade heroica perdida no passado [...]” (Perrone-Moisés, 2022, p. 29), em que a “[...] experiência da decadência e da ‘doença’ caracterizaram o pensamento português no fim do século XIX e no início do século XX” (Perrone-Moisés, 2022, p. 29, grifo da autora). Nessa obra saramaguiana, narra-se o retorno de Ricardo Reis, outrora apenas heterônimo de Fernando Pessoa, a Lisboa, depois de dezesseis anos de autoexílio no Brasil.

Após o seu regresso, o médico poeta permanece nove meses em Portugal. “Liberado do pai, ou daquele que literariamente o gerou, Ricardo Reis estava pronto para viver dentro de um novo espaço ficcional que um outro poeta desejasse recuperar” (Cerdeira, 2018, p. 108). No meio tempo da sua volta a Portugal deambula por Lisboa e por Fátima, invadido por uma atitude sem propósito, sem ao menos saber o que busca e o que anseia. O seu caminho errático faz com que ele seja observado de perto pela recém instaurada ditadura salazarista. Suspeito de ser contrário ao regime português, crime que não cometeu e por si só contrário à sua filosofia de vida, “[...] baseada na renúncia à ação e na abdicação a qualquer projeto de intervir no destino dos homens [...]” (Perrone-Moisés, 2022, p. 27), Reis experimenta a desconfiança, a perseguição política e a fragilidade da sua situação. Ele então “[...] percebe que não é fácil ser mero espectador do mundo, sobretudo quando este se encontra tão convulsionado” (Perrone-Moisés, 2022, p. 27).

Mesmo que a filosofia seguida por Reis pregue equilíbrio e moderação, insinua-se na narrativa uma densa insatisfação, uma profunda solidão e tristeza que submergem do mais abissal da personagem. Tais sensações aparentam ser produzidas pelo choque entre ‘parecer’ e ‘ser’, assim dizendo, aquilo que Reis aparenta ser e o que ele é. É dos sentimentos conflituosos do médico epicurista, entre o sentir e o não-querer-sentir, que os níveis de subjetividade narrativa borbulham das suas percepções. Hospedado em um hotel, no centro de Lisboa, ainda que rodeado por funcionários e por hóspedes, Ricardo Reis confronta-se com a solidão de viver como ele vive, de ser quem ele é, de ser inúmeros sem ser, ao menos, completo em si. O que acontece é que “[...] Reis é mergulhado dentro de um contexto histórico problemático, revelando-se um homem dilacerado por suas contradições e ambiguidades” (Ferraz, 2012, p. 283).

Embora esteja envolvido com Lídia, a empregada do Hotel Bragança, e engendre um inexpressivo namoro com Marcenda, a burguesa de Coimbra, ele prova do vazio provocado por sua imperturbabilidade, rompido apenas pelo aparecimento insólito de Fernando Pessoa, que jaz morto. O fantasma de Pessoa possui um vínculo visceral com Ricardo Reis, que nem mesmo a morte pode apagar. São, no romance, duas ‘(P) pessoas’ diferentes que também são a mesma, é como se o ‘outro’ fosse a si próprio, vários e variados ‘eus’ possíveis de habitarem no eu-Ricardo. “A personagem é a máscara da máscara, a miragem da miragem, uma verdade ficcional em segundo grau” (Ferraz, 2012, p. 283). Por esse motivo, há entre Pessoa e Reis um profundo entendimento, uma reciprocidade, uma familiaridade partilhada e compartilhada no ato de Ricardo ler para Fernando as notícias daquele ano, já que após a morte, a primeira coisa que Pessoa perdeu foi a sua capacidade de ler. É como se só após a morte é que o saber, as notícias, os acontecimentos, o destino dos homens e o seu posicionar ante os conflitos não tivessem mais importância.

Sentado confortavelmente enquanto assiste um tempo de caos político e social, Ricardo Reis se vê confrontado com os inquietantes acontecimentos, sem poder mudar o curso da História. No fundo, como se estivesse em uma espécie de experimento social, Ricardo Reis é jogado no ano de 1936, um tempo em que os deuses abandonaram os homens, e tem de contemplar o desconcerto do mundo e a decadência da nação portuguesa se solidificar por intermédio da ditadura salazarista. Porém, a pretensa imperturbabilidade de Reis é manifestada apenas no seu exterior. Isso porque do seu interior, da consciência da personagem abre-se ao leitor a sua subjetividade, com seus pontos de vista conflituosos, percepções e afetos.

Por essa razão, *O ano da morte de Ricardo Reis* (Saramago, 2017) é um terreno fértil para observar como os processos vetoriais de subjetividade narrativa abrem uma faceta interpretativa múltipla ao leitor, ligada diretamente à expressividade do romance. Predomina nessa obra a focalização externa, conforme a terminologia cunhada por Bal (2021). Na focalização externa um agente anônimo, situado no nível externo à fábula, funciona como sujeito focalizador. A despeito de a focalização externa designar para Bal (2021) um processo diferente do categorizado por Genette (1995), o regime de focalização predominante n’*O ano da morte de Ricardo Reis* na terminologia genetteana condiz com a focalização zero e/ou narrativa não focalizada¹, que representa a onisciência da narrativa clássica.

Porém, conforme destacou Genette (1995), a focalização não é um regime necessariamente constante em toda a extensão de uma narrativa, podendo variar. Se se observar mais a fundo, há com frequência ‘n’O ano’ a incidência da focalização interna (Bal, 2021), em que Ricardo Reis passa a ser o agente focalizador principal que orienta a perspectiva narrativa. Como Ricardo Reis é, em certos momentos narrativos, esse centro dêitico de subjetividade, em que a sua consciência perceptiva passa a ser dominante, também é através das suas percepções que são fornecidas ao leitor as janelas de focalização que dão acesso interno à diegese. Pensando na complexidade do processo de focalização e de percepção, far-se-á um breve excurso teórico pelas principais teorias pertencentes à narratologia clássica e pós-clássica.

Excurso teórico: principais modelo de focalização

Mais contemporaneamente, foi o francês Gérard Genette o principal teórico que tratou 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, grifo do autor). Com *Discurso da narrativa* (1995), Genette propôs 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

¹ Não cabe entrar nos conflitos terminológicos a despeito do regime de focalização existentes entre Mieke Bal e Gérard Genette.

fala?" (Genette, 1995, p. 184, grifo do autor). Considerando essa problemática, Genette (1995) estruturou a sua famosa tipologia dos diferentes modos de focalização. Genette (1995) não partiu do 'zero' para a elaboração da sua teoria. Pelo contrário, ele se amparou em quatro abordagens mais tradicionais da teoria da literatura: 1) a teoria do ponto de vista, de Brooks e Warren, 2) a teoria das visões, de Pouillon, 3) a teoria do campo restritivo, de Blin e 4) a teoria do conhecimento do narrador, de Todorov.

Condensando e expandindo as abordagens desses teóricos, Genette (1995) rebatizou os termos de 'visão', de 'campo' e de 'ponto de vista', que tinham conotação especificamente visual, para o termo um tanto mais 'abstrato' de focalização. Disso o teórico extraiu um regime tripartido da focalização (Tabela 1):

Tabela 1. Teoria da focalização de Gérard Genette.

Nome	Desdobra-se em	Especificação	Corresponde a
Narrativa não-focalizada ou de focalização zero	—————	Representa a narrativa clássica. Onisciência do romancista clássico. 1) Fixa: tudo passa por uma personagem focal, há uma "restrição de campo". 2) Variável: varia de uma personagem focal para outra. 3) Múltipla: o mesmo acontecimento é evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens (romances por cartas). O herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos (romances de aventuras ou intriga). A personagem é considerada do seu exterior.	Todorov: narrador sabe mais do que a personagem.
Narrativa de focalização interna	1) Fixa 2) Variável 3) Múltipla		Todorov: Narrador sabe igual à personagem.
Narrativa de focalização externa	—————		Todorov: Narrador sabe menos do que a personagem.

Fonte: Formulação própria, 2022.

Entre os três tipos, Genette ressaltou que o "[...] partido tomado pela focalização não é necessariamente constante em toda a extensão de uma narrativa [...]" (Genette, 1995, p. 189) e que a "[...] fórmula da focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve" (Genette, 1995, p. 189). Portanto, a distinção entre os diferentes tipos de visão nem sempre é nítida e separável. A focalização interna, por exemplo, raramente pode ser aplicada de forma rigorosa e que o próprio princípio da focalização interna implica, em todo rigor, que a "[...] personagem focal não seja nunca descrita, nem tampouco designada do exterior, e que os seus pensamentos ou as suas percepções não sejam nunca analisados objetivamente pelo narrador" (Genette, 1995, p. 190). Assegurou Genette (1995) que a focalização interna só se encontra plenamente realizada na narrativa em 'monólogo interior'. A partir disso, o teórico estabeleceu mais dois tipos de alterações, que podem ocorrer nos regimes de focalização, isto é, "[...] infrações isoladas do código que rege o contexto da focalização" (Genette, 1995, p. 193). São elas: 1) a omissão lateral ou paralipse, que consiste em dar menos informação do que aquela que é, em princípio necessária. 2) a paralepse, que corresponde em dar "[...] mais informações do que o que é, em princípio, autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto" (Genette, 1995, p. 193).

Mieke Bal, em ensaio de 1983², foi a principal teórica que indicou algumas incoerências na teoria genetteana de modo e voz, propondo modificações conceituais. A primeira dessas incongruências foi a de que a teoria genetteana traz certa confusão³ entre o sujeito e o objeto da focalização. Na tese de Genette, disse Bal, a 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. A segunda divergência de Bal com a teoria de Genette é sobre a terminologia focalização zero ou não-focalizada. Para Genette (1995), o estatuto da focalização não é um critério

² No original do inglês: "[...] the characters, places, and events are present from thus-and-such a character. That character is the subject of the presentation, [...] it is told from de narrator, and he has a point of view (in the radical, pictorial sense) on the characters, the places, the events" (Bal, 1983, p. 248).

³ Em *Nouveau discours du récit* (1983), Gérard Genette replica o artigo de 1983 de Mieke Bal. No original do francês: "[...] 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 goulou d'information, qui n'en laisse passer que ce qu'autorise sa situation [...]" (Genette, 1983, p. 49, grifo do autor).

obrigatório das narrativas, tanto é que ele define uma categoria de ‘não-focalizada’ ou ‘zero’. Já para Bal essa perspectiva de uma narrativa não focalizada é despropositada, uma vez que a narrativa sempre é focalizada por um sujeito, seja ele narrador (focalização externa) ou personagem (focalização interna). Dois anos após o bem recebido ensaio, Mieke Bal publica a sua obra *Narratologia. Introdução à teoria da narrativa* (2021) que, na altura, enfatizou mais o papel da narratologia como uma “[...] ferramenta heurística [...]” e não “[...] um gabarito objetivo que garante certeza” (Bal, 2021, p. 18).

No conjunto teórico de Bal, a separação efetivada por Genette entre modo e voz (em tese, ‘quem vê?’ e ‘quem fala?’) perdeu força. Para ela, tanto o narrador quanto a focalização determinam a situação narrativa e, funcionalmente, não cabe separá-los por completo, visto 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 deu 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, grifo da autora).

Mieke Bal (2021) elaborou, então, dois tipos de regimes de focalização, exercidos por sujeitos focalizadores, que são os focalizadores externos e os focalizadores internos. Desses dois tipos de regimes de focalização, fazendo um movimento de ampliação da sua teoria, Bal (2021) considerou que tanto o narrador quanto as personagens podem ser sujeitos de focalização. O que vai determinar as suas funções são os níveis ocupados, por exemplo, o narrador focalizador de primeiro nível e as personagens focalizadoras de segundo nível. Para Bal (2021), assim como a narração, a focalização também tem níveis e uma mudança no nível de focalização muitas vezes vai a par com uma mudança no nível da narração, mas isso não é uma regra.

A focalização foi compreendida por Mieke Bal (2021) como dialógica: o sujeito da focalização, que focaliza, e o objeto dela, aquilo que é focalizado. O focalizador é “[...] o ponto a partir do qual os elementos são vistos” (Bal, 2021, p. 208). Esse ponto pode tanto coincidir com um elemento exterior à história quanto com um elemento participante dela. Quando a focalização está com uma personagem, isto é, com um elemento que participa da história como um ator, trata-se, para Bal, dum caso de focalização interna. A focalização externa dá-se quando “[...] um agente anônimo [o narrador], situado fora da fábula, está funcionando como focalizador” (Bal, 2021, p. 209, grifo nosso). Assim sendo, a focalização externa designou para Bal um processo diferente do categorizado por Genette (1995). Conforme o teórico francês, na focalização externa o herói “[...] age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos” (Genette, 1995, p. 188). Já para Bal (2021), um ‘agente anônimo’ (que tem uma visão mais englobante, por vezes, embutindo a visão de um focalizador personagem) situado fora da fábula está funcionando como focalizador.

Em síntese, enquanto para Genette (1995) a focalização externa foi definida em relação ao seu objeto, para Bal (2021), ela foi definida em relação ao sujeito focalizador. Em sua teoria da focalização, Bal (1983, 2021) estabeleceu a natureza e as restrições epistemológicas de objetos perceptíveis (Perc) e não perceptíveis (nPerc) nos regimes da focalização. Por exemplo, o fato de um narrador externo se declarar no seu próprio texto como ‘eu’, mesmo não sendo uma personagem ou um ‘ator’, é recurso utilizado frequentemente em narrativas como as de Dostoiévski, Balzac e Dickens. Mieke Bal assinalou essa transgressão de nível do narrador externo na fábula⁴ pelos termos ‘perceptível (Perc)’ e/ou ‘não perceptível (nPerc)’.

Mesmo que o narrador transgrida o seu nível e trate a si mesmo como ‘eu’ ou como ‘nós’, ele não é perceptível às personagens da fábula. Por outro lado, ele é sempre perceptível aos leitores. Para um narrador ser perceptível às outras personagens, ele precisa habitar em algum momento – no passado ou no presente – o nível da história narrada, ou seja, ele precisa ter vivido as ações em algum momento anterior à sua narração e retornar posteriormente como um narrador-personagem. No caso de uma personagem, as ações dela são perceptíveis (Perc) às outras personagens, mas não os seus pensamentos e os seus sentimentos (nPerc). Dito de outra forma, os discursos ‘sem fala’, as percepções não-visuais, os pensamentos, as lembranças e as visões oníricas (Jahn, 1996) de uma personagem não são perceptíveis (nPerc) às outras personagens, só se houver a verbalização ao nível do discurso, da fala, dos diálogos, etc. Já para os leitores, essa dimensão interior da personagem é sempre perceptível (Perc); claro, sempre a depender do que o narrador queira valorizar. Se personagem extrapolar esse regime focalizador que lhe é próprio do seu modo narrativo, rompendo com a noção de verossimilhança, a transgressão pode ser tratada a partir da ‘unnatural narrative’⁵.

⁴ Diegese para Genette.

⁵ Richardson (2006).

Ainda mais contemporaneamente, Manfred Jahn, em ensaio de 1996 e 1999, propôs uma reavaliação da bipartição genetteana entre modo e voz, entre a equação 'quem vê' e 'quem fala' no texto. O objetivo principal do narratologista foi o de "[...] defender uma abordagem interdisciplinar, integrativa e não dicotômica para a focalização (Jahn, 1996, p. 241, tradução nossa).⁶ Partindo, pois, dos axiomas de Genette, Jahn (1996, 1999) criou um modelo mental de visão, derivando-o para um modelo geral de focalização. O modelo de visão proposto por Jahn representa um campo, um ângulo, uma direção e uma extensão relativos ao sujeito do olhar. Para além disso, sugere ainda as relações dêiticas associadas a um campo de percepção, como se observa na Figura 1 abaixo:

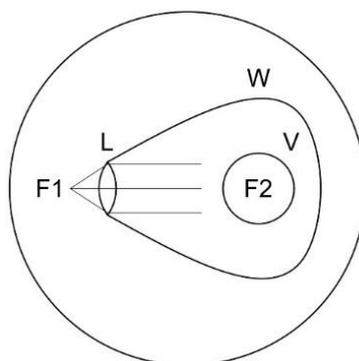


Figura 1. Modelo geral de visão de Manfred Jahn (Jahn, 1996, p. 242). Legenda: F1 – foco 1; L – lente, olho; F2 – foco 2; V – campo de visão; W – mundo.

Seguindo esse modelo, Manfred Jahn (1996, 1999) explicou que o Foco-1 é o ponto de queima do cristalino do olho, que está geralmente localizado na cabeça de uma pessoa. Na teoria da focalização de Jahn (1996, 1999), o Foco-1 representa, mais comumente, o ponto de vista, um ponto de origem em que um observador considera um objeto, um 'origo', um centro dêitico. O Foco-2 é a área de atenção na qual o olho foca para obter a máxima nitidez e resolução. O Foco-2 equivale ao objeto de focalização ou um objeto focalizado. V e F2 são espaços vetoriais exclusivos de F1. Isto é, são campos definidos por vetores que irradiam de F1. W é o mundo periférico que engloba todos os elementos citados. Transpondo esse modelo geral de focalização para uma aplicação mais simples, F1 é o sujeito do olhar, aquele que pratica a ação de ver, de perceber um objeto. F2 é o objeto principal observado por F1, por isso mesmo ele está em destaque na figura. Nas palavras de Jahn (1996):

Como uma lente fotográfica, o olho é ajustável, permitindo que ele escolha e se concentre em uma subseção do campo visual, também comumente chamada de foco ou área em foco (F2), doravante foco-2 ou foco de interesse ou foco de atenção. Se o foco-1 representa metonimicamente o dono do olho, então o foco-1 e o foco-2 são termos alternativos para o que Bal, Shlomith Rimmon-Kenan, Marjet Berendsen, Ansgar Niúnning, Edmiston e outros chamam, respectivamente, o sujeito e o objeto da focalização (Jahn, 1996, p. 242, tradução nossa)⁷.

Logo, F2 ganha em nitidez porque está vetorizado por F1. Já V é um objeto que está no campo de visão de F1, mas que ocupa uma posição periférica, menos nítida em relação a F2. Por fim, W é o mundo englobante de todo esse processo de visão e de percepção que emana de um sujeito para um objeto. O modelo geral de focalização de Jahn (1996, 1999) além de representar um processo prático, objetivo, do ato de um sujeito de ver, de perceber e de considerar (em todos sentidos da palavra) um objeto, ele também apresenta a faceta subjetiva que há no processo. Isso porque quando um sujeito orienta uma perspectiva narrativa, ele também expressa a sua subjetividade e oferece ao leitor não apenas informações concretas sobre o objeto observado, mas também referências subjetivantes sobre si e sobre a forma como ele interpreta o mundo à sua volta.

Por conseguinte, a relação estabelecida entre F1 e F2 – Figura 1– respectivamente entre o sujeito focalizador e o objeto focalizado – é marcada por vários níveis de subjetividade. Tomando a subjetividade como um aspecto central do processo focalizador, Jahn (1999) elabora uma lista mais abrangente de aspectos críticos da focalização, que foi organizada em categorias, sempre representando uma progressão escalar em direção a quantidades crescentes de subjetividade e um aprofundamento na consciência da personagem.

⁶ "Throughout, my aim is to argue for an interdisciplinary, integrative, and non-dichotomous approach towards focalization".

⁷ "Like a photographic lens, the eye is adjustable, allowing it to pick out and concentrate on a subsection of the visual field, also commonly called focus or area in focus (F2), henceforth focus-2 or focus of interest or focus of attention. If focus-1 stands metonymically for the eye's owner, then focus-1 and focus-2 are alternate terms for what Bal, Shlomith Rimmon-Kenan, Marjet Berendsen, Ansgar Niúnning, Edmiston, and others call, respectively, the subject and the object of focalization".

Assim, por exemplo, (A) é menos subjetivo do que (C), isto é, (A) tem um nível de conceitualidade perceptiva menor do que (C). Conforme a Figura 2 representada:

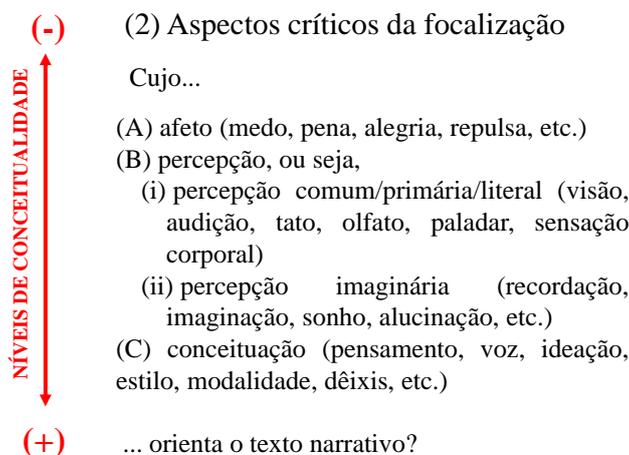


Figura 2. Níveis de conceitualidade (Jahn, 1999, p. 89-90).

Para Jahn (1999), apesar de muitos desses estados de subjetividade serem confusos, se tornando difíceis de desagregá-los uns dos outros, eles possuem uma grande aplicabilidade prática para a análise de vetores de uma fonte focalizadora, fonte perceptiva. Os processos vetoriais de subjetividade oportunizam entender o procedimento de abertura das janelas de focalização ao leitor para o mundo da história narrada. Torna-se importante, então, definir o que Manfred Jahn entendeu por janelas de focalização.

O conceito foi resgatado de Henry James por Manfred Jahn, em uma releitura narratológica da metáfora ‘casa de ficção’, apresentada no prefácio do romance *The portrait of a lady*, publicado pela primeira vez em 1881. James (2004) sugeriu que existia na ‘casa da ficção’ inúmeros buracos e janelas e nessas aberturas, os olhos de vários ‘vigias’. Jahn (1996) interpreta os ‘vigias’ de James como narradores em regime heterodiegético, sendo que as suas atividades principais, “[...] além de perfurar paredes, é a contemplação do ‘campo que se espalha, a cena humana’ – o mundo da história, ou diegese” (Jahn, 1996, p. 251, grifo do autor, tradução nossa).⁸ A forma como os narradores veem para dentro da diegese é determinada por uma série de fatores:

[...] a forma da janela (que pode ser apenas um ‘buraco na parede’), a visão que ela proporciona (o foco-1 do narrador), o ‘instrumento’ usado (‘um par de olhos’, ‘um binóculo’), mas sobretudo, a ‘consciência’ do espectador e a sua construção da realidade. É por isso que os narradores veem as coisas de maneira diferente, mesmo quando assistem ostensivamente ao ‘mesmo programa’: se um vê ‘preto onde o outro vê branco’, é porque eles focam em coisas diferentes ou veem a mesma coisa de maneira diferente (Jahn, 1996, p. 252, grifos do autor).

A consciência da personagem espelha o mundo para o narrador, ela funciona, pois, de acordo com Jahn (1996), como uma janela intermediária que se abre para o mundo da história narrada. Dessa janela, narrador e leitores se tornam espectadores, cada qual em seu nível e com suas próprias funções. Logo, “[...] a metáfora da janela pode ser vista como o coração de uma rede semântica que inclui foco-1, foco-2 [...]” (Jahn, 1996, p. 253, tradução nossa)⁹ e também a imagem do centro de consciência (*spotlight-of-consciousness*)¹⁰ do modelo apresentado em (1)¹¹.

Entende-se, portanto, que a metáfora de ‘janelas de focalização’ são aberturas primárias oferecidas por uma personagem dentro da história narrada para que o narrador e o leitor tenham acesso a um centro de consciência. Por exemplo, a ação de ver, de perceber e de considerar um objeto não é apenas um processo visual, ela demanda toda uma gama de outros processos perceptivos, nomeados por Jahn (1999) de aspectos críticos da focalização. Esses processos perceptivos, engatilhados por uma percepção primária, se constroem em níveis verticais de subjetivação. Quer dizer isso que quanto mais profundamente o leitor é admitido no interior de uma personagem, mais próximo ao centro de consciência, maior o nível de conceitualidade, de subjetivação e mais longe da abertura pela qual entrou. Como ilustrado na Figura 3:

⁸ “Their primary activity, apart from the piercing of walls, is the contemplation of the ‘spreading field, the human scene’ — the story world, or diegesis”.

⁹ “[...] the window metaphor can be seen as the heart of a semantic network that includes focus-1, focus-2, and the spotlight-of-consciousness image of the model presented in (1)”.

¹⁰ Optei pela tradução adaptada e não literal de ‘*spotlight-of-consciousness*’ por uma questão adequação conceitual com a terminologia utilizada ao longo do artigo. Ficando, então, centro de consciência ao invés de foco de consciência.

¹¹ A Figura (1) indicada por Manfred Jahn nesta passagem condiz com a Figura 1. Modelo geral de visão de Manfred Jahn apresentada neste artigo.

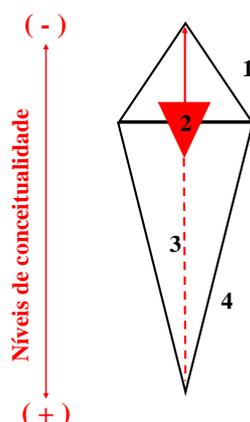


Figura 3. Janelas de focalização e de percepção (Produção própria, 2022). Legenda: 1 – Percepções primárias; 2 – Janela de focalização e de percepção; 3 – Níveis verticais de subjetivação; 4 – Níveis crescentes de subjetivação/conceitualidade.

A imagem representa o funcionamento das janelas de focalização e das janelas de percepção, como uma abertura (ou aberturas) entre o mundo físico da personagem e o mundo da sua consciência. 1 ilustra as percepções primárias (tato, olfato, paladar, visão, audição, sensação corporal) que desempenham a função de gatilhos. São essas percepções que abrem as janelas de focalização e/ou de percepção. Elas estão situadas fora da consciência da personagem. 2 representa a(s) própria(s) janela(s) de focalização e/ou de percepção como aberturas entre o mundo físico e a consciência da personagem. É por essa abertura que a personagem faz a introspecção e a extrospecção. Também é por ela que o leitor acessa o mundo da história e da sua consciência. 3 indica a progressão dos níveis verticais de subjetivação da personagem, quanto mais fundo, mais longe da janela de focalização/percepção, portanto, mais subjetivo. 4 representa a consciência da personagem. A imagem foi propositalmente confeccionada de modo a aparentar-se com um iceberg. O objetivo foi indicar que as percepções físicas de uma personagem são apenas uma pequena parcela perto dos níveis de conceitualidade presentes em sua consciência.

Cabe, por fim, definir o que se entende por focalização e por focalizador, conceitos muito utilizados na análise dos três excertos destacados d' *O ano da morte de Ricardo Reis*. 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).

***O ano da morte de Ricardo Reis* e os processos vetoriais de subjetividade narrativa**

Foram selecionados para análise três excertos d' *O ano da morte de Ricardo Reis* (Saramago, 2017), do capítulo catorze, que tem como temática central a visita de Ricardo Reis a Fátima, o principal centro de peregrinação de Portugal à Nossa Senhora. O capítulo foi escolhido por nele estar densamente reunidos múltiplos processos perceptivos, orientados por Ricardo Reis a partir das impressões que a viagem lhe causa. Não que em outros capítulos não haja essa malha perceptiva, que evoca os pontos de vista de Reis. Porém, no capítulo em questão, esses vetores de subjetividade que nascem da relação entre F1 (Ricardo Reis) e F2 (objetos focalizados) apresentam um padrão e uma sobreposição. Outro ponto importante diz respeito à escolha dos trechos retirados do capítulo. Optou-se por trazer três passagens de um mesmo parágrafo, na tentativa de evidenciar como são intrincados tais processos vetoriais de subjetividade narrativa e como as janelas de focalização para o mundo da história e para o interior da personagem proporcionam um maior aproveitamento interpretativo e estético da narrativa e uma maior experienciação perceptiva do leitor.

Sobre a experiência de Ricardo Reis, pergunta-se o que um médico de clínicas, poeta clássico que escreve em suas odes os deuses antigos, aliado ao estoicismo e ao epicurismo e adepto ao “culto do instante: o *carpe diem* (aproveite o dia)” (Tutikian, 2019, p. 23) faz em um centro de peregrinação cristã? Responde-se que Reis vai a Fátima à procura de Marcenda, rapariga ‘bem nascida’ de Coimbra, com quem o poeta engata um insípido namoro. Em seu consultório, em Lisboa, durante uma visita da moça, Ricardo a pede em casamento e ela recusa. De volta a Coimbra, Marcenda escreve uma carta pedindo que a correspondência entre eles se interrompa. Na esperança de encontrá-la entre os peregrinos que buscam cura (Marcenda tem o braço esquerdo inutilizado) Reis trava essa jornada a Fátima. Todo capítulo gira em torno dos pontos de vista de

Ricardo Reis sobre a experiência de ir à cidade durante uma peregrinação. Fátima é invadida por uma multidão fiéis, gente pobre em sua maioria, marchando para a cidade dos ‘pastorinhos’ em busca de milagres. Inúmeros rostos, paisagens, cheiros, rumores. Milhares de corpos que se movem em um mesmo espaço, quase fundidos uns aos outros e Ricardo Reis, tão diferente culturalmente e socialmente dessas pessoas, experiencia todo esse caos à sua volta, absorvendo as impressões e formulando pensamentos daquilo que ele vê, ouve e sente.

Nesse primeiro excerto, Ricardo Reis está no caminho para Fátima, na viagem de trem, no vagão de primeira classe, sentado aconchegadamente, situação díspar das outras inúmeras pessoas na locomotiva:

(1)

Sentado à janela, no assento confortável, (1) Ricardo Reis olha a paisagem /, (2) o grande Tejo, as lezírias ainda alagadas aqui e além, gado bravo pastando, sobre a toalha brilhante do rio as fragatas de água acima /, (3) em dezasseis anos de ausência esquecera-se de que era assim/, e agora as novas imagens colavam-se, coincidentes, (4) às imagens que a memória ia ressuscitando /, (5) como se ainda ontem tivesse passado aqui /. (6) Nas estações e apeadeiros entra mais gente, este comboio é trama, lugares na terceira classe não deve haver nem um desde o Rossio, ficam os passageiros nas coxias atravancadas, provavelmente a invasão da segunda classe também já começou, em pouco começarão a romper por aí, não serve de nada protestar/, quem quer sossego e roda livre vai de automóvel. Depois de Santarém, na longa subida que leva a Vale de Figueira, o comboio resfolga, lança jorros rápidos de vapor, arqueja, é muita a carga, e vai tão devagar que daria tempo para sair dele, apanhar umas flores nesses valados e em três passadas tornar a subir ao estribo. Ricardo Reis sabe que dos passageiros que vão neste compartimento só dois não descerão em Fátima (Saramago, 2017, p. 311).

O excerto já principia de uma forma bastante intrigante porque Ricardo Reis está acomodado no vagão da primeira classe, à janela, e o seu estado corporal, o narrador informa, é de conforto. Interessante pensar que talvez não seja por acaso que ele esteja, justamente, à janela do vagão. Um dos significados da janela no *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2018), é da abertura para o ar e para a luz, simbolizando a receptividade. Uma abertura que favorece a receptividade visual, sensitiva, olfativa, etc., de um mundo recheado de objetos exteriores. Por isso é pertinente refletir sobre a sobreposição de janelas. Primeiro, a janela física do vagão, que permite Ricardo Reis apreender o exterior, abertura visual que separa o interior do trem do exterior fora dele. Segundo, a janela de focalização, abertura primária oferecida por uma personagem dentro da história narrada para que o leitor acesse à sua consciência. Vale acrescentar a importância do narrador nesse processo, uma vez que é ele quem faz um corte da imagem refletida da janela dos olhos da personagem.

Ricardo Reis é centro dêitico¹² de subjetividade, é dele que emana a consciência perceptiva dominante projetada pelo narrador aos leitores. No caso, em (1), a janela do vagão e a atividade focalizadora (ver/apreender um objeto) da personagem são gatilhos¹³ para a abertura da janela de focalização. É notável esse aspecto quando narrador relata que ‘Ricardo Reis olha a paisagem’. O ato de olhar, segundo os níveis de conceitualidade elaborados por Jahn (1999), é uma percepção primária (B-i). Mas aqui está a chave da questão sobre as janelas de focalização, uma percepção primária não realiza-se isoladamente em uma ação de ver ou de ouvir, por exemplo. A percepção primária, geralmente, é o gatilho que abre a janela de focalização para a subjetividade de alguma personagem e dá ao leitor, através do narrador, o acesso à sua consciência. No caso da focalização, que é a percepção primária gatilho do excerto (1), ver um objeto de modo algum significa apenas vê-lo. O sujeito focalizador (aquele que vê e considera um objeto) tece pontos de vista sobre o que é visto, podendo evocar afeto, sensações corporais, pensamentos motivados pela percepção primária.

Em (2), estão os objetos exteriores (paisagens) que são vistos, percebidos e apreendidos por Ricardo Reis. A paisagem focalizada pela personagem e descrita pelo narrador tem um tanto de rural, quase idílica com o “[...] o grande Tejo, as lezírias ainda alagadas aqui e além [...]”, o “[...] gado bravo pastando, sobre a toalha brilhante do rio” (Saramago, 2017, p. 311). Não é difícil de concluir porque essa imagem campestre é tão cara a Ricardo, um poeta de odes, que canta às musas, que diz sobre o prado e a relva, que se senta ou sentava-se à beira do rio. Já dessa visão primária pode-se extrair uma centelha de subjetividade voltada para a afetividade, uma admiração pela paisagem vista. Reis não só “olha” a paisagem”, ele também admira (afeto) aquilo que é apreendido pelo seu olhar. Uma vez aberta a janela de focalização, um aspecto tende a puxar outro, neste caso, sempre na direção de um crescimento dos níveis de conceitualidade, rumo a uma verticalização na consciência da personagem.

¹² Utiliza-se o conceito de Centro Dêitico (CD) conforme Rapaport et al.(1994), como um modelo mental de informações espaciais, temporais e de informações de personagens que contribuem para a compreensão da narrativa.

¹³ Aqui se refere ao gatilho mental, que são estímulos ativados pelos sentidos (visão, audição e pelas percepções mentais) de um indivíduo. A noção de gatilho mental, neste caso, são circunstâncias externas processadas pelos sentidos ou pelas percepções da personagem, provocando uma verticalização nos seus processos psicológicos.

Isso bem se percebe em (3), mediante um discurso indireto livre “[...] em dezasseis anos de ausência ‘esquecera-se’ de que era assim” (Saramago, 2017, p. 311, grifo nosso). Há aqui uma recordação outrora esquecida por Reis (‘dezasseis anos de ausência’), mas que por ocasião da sua viagem e do gatilho da visão dessa mesma paisagem acaba sendo recuperada. A percepção imaginária, conforme Jahn (1999), ocupa um patamar abaixo, em direção a mais conceitualidade, na esfera das percepções (B-ii). Em (4), fica palpável a capacidade que o elemento visual tem de abrir as janelas de focalização para o mundo subjetivo de Ricardo Reis (‘imagens’ que a ‘memória’ ia ressuscitando’). Em (5), há ainda mais uma descida na escala de conceitualidade, a dêixis¹⁴, uma referência dêitica de tempo. Para Manfred Jahn (1999), a dêixis é uma conceitualização de nível (C), uma das mais profundas na escala.

A frase de (5), “como se ainda ‘ontem tivesse’ passado ‘aqui’”, possui três elementos dêiticos: ontem/advérbio temporal, tivesse/verbo e aqui/advérbio de lugar. Juntos, o tempo + a ação + o lugar, dão um valor circunstancial à rememoração de Ricardo Reis. Ele vê, aprecia e relembra a paisagem de Portugal ‘como se’ a condição de tempo (16 anos de ausência), de lugar (no Brasil) e de modo (autoexílio) não tivessem interferido nas suas lembranças. Essa construção contribui para uma diluição do aspecto tempo. É como se aquilo que Ricardo Reis viu (focalização) evocasse uma memória imagético-afetiva tão forte que dilui as barreiras temporais, o tempo ‘indiferencia-se’ conforme os níveis de conceitualidade sofrem uma verticalização subjetiva. Também a paisagem contribui muito para essa diluição das linhas temporais e espaciais porque, ao final, está intocada, mesmo após 16 anos de ausência do protagonista.

Em (6), com a troca do objeto de focalização, a visão de Reis (Foco-1) passa a ser a da estação onde o trem parou. De tal mudança do objeto (Foco-2) de observação, o narrador faz emergir os pontos de vista do sujeito focalizador sobre a situação do transporte à cidade de Fátima. Ricardo Reis é o Foco-1, conseqüentemente, sujeito dêitico de subjetividade, portanto são as suas percepções que são relatadas pelo narrador; o agente narrativo aqui é uma espécie de projetor. Das observações de Ricardo Reis e da sua apreensão da situação e do espaço, o leitor pode extrair informações sobre condição social da grande maioria da população portuguesa: um povo pobre e religioso, claramente sugerida pela divisão social dentro dos compartimentos do trem e pelo discurso relatado de Reis “[...] lugares na terceira classe não deve haver nem um desde o Rossio” (Saramago, 2017, p. 311). Constata-se ainda o quão Ricardo Reis se desigualava dessa maioria portuguesa.

É por isso que a focalização e os pontos de vista construídos revelam informações não só sobre o objeto observado, mas também sobre quem o observa. Um bom exemplo disso é a constatação de Reis de que “[...] provavelmente a invasão da segunda classe também já começou, em pouco começarão a romper por aí, não serve de nada protestar” (Saramago, 2017, p. 311). Esse discurso interno do médico epicurista confessa uma marcante característica do seu caráter que, aliás, é muito criticada pelo narrador: o seu preconceito de classe. É importante lembrar que todo esse processo (3 a 6) acontece no pensamento de Ricardo Reis. Para Manfred Jahn (1999), o pensamento é o nível mais profundo de conceitualidade (C). Mas são os elementos externos, processados pela percepção primária da visão que abrem a janela de focalização e viabilizam a descida do leitor pela subjetividade da personagem, elevando cada vez mais os níveis de conceitualidade (visão → afeto → recordação → dêixis → pensamento).

O excerto (2) também faz parte do capítulo catorze, porém, diferentemente do excerto (1), aqui o gatilho que abre a janela de percepção é a audição:

(2)

(1) Os romeiros falam de promessas, disputam sobre quem leva primazia no número de peregrinações/, há quem declare, talvez falando verdade, que nos últimos cinco anos não falhou uma, há quem sobreponha, acaso mentindo, que com esta são oito, por enquanto ninguém se gabou de conhecer a irmã Lúcia, (2) a Ricardo Reis lembram estes diálogos as conversas de sala de espera, as tenebrosas confidências sobre as bocas do corpo, onde todo o bem se experimenta e todo o mal acontece/. Na estação de Mato de Miranda, apesar de aqui ninguém ter entrado, houve demora, (3) o respirar da máquina ouvia-se longe/, (4) lá na curva, sobre os olivais pairava uma grande paz/. (5) Ricardo Reis baixou a vidraça, olhou para fora/. (6) Uma mulher idosa, descalça, vestida de escuro, abraçava um rapazinho magro de uns treze anos, dizia, Meu rico filho, estavam os dois à espera de que o comboio recomeçasse a andar para poderem atravessar a linha, estes não iam a Fátima/, a velha viera esperar o neto que vive em Lisboa, ter-lhe chamado filho foi apenas sinal de amor, que, dizem os entendidos em afectos, não há nenhum acima deste. (7)

¹⁴ Dêixis e/ou dêiticos, conforme Greimas e Courtés (1979, p. 103), são “[...] elementos linguísticos que se referem à instância de enunciação e às suas coordenadas espaço-temporais: eu, aqui, agora”. Conforme os linguistas, podem, então, servirem de dêiticos os pronomes eu e tu, mas também advérbios (ou locuções adverbiais), os demonstrativos, etc. (Greimas & Courtés, 1979).

Ouviu-se a corneta do chefe da estação, a locomotiva apitou, fez pf, pf, pf, espaçadamente, aos poucos e poucos acelerou/, agora o caminho é a direita, parece que vamos de comboio rápido (Saramago, 2017, p. 311-312).

Há no excerto (2) um processo perceptivo mais amplo, porque no caso da audição, ao contrário da visão, os sons captados permeiam o ambiente. Neste caso, o sujeito perceptivo – nota-se que se usa sujeito perceptivo no lugar de sujeito focalizador – concentra-se e seleciona os sons mais distinguíveis ao seu redor e é deles que ele elabora os seus pontos de vista. Em se tratando da audição, fala-se não de janelas de focalização, mas sim de janelas perceptivas, referente a outros processos perceptivos menos circunscritos como o da visão que também agem como gatilhos de acesso à subjetividade de determinada personagem.

No excerto (2), é a audição (B-i) de Ricardo Reis que abre a janela de perceptiva da memória da personagem, número (1). Em (2), aquilo que é escutado e processado por Ricardo o faz lembrar (percepção imaginária) das “[...] conversas de sala de espera, as tenebrosas confidências sobre as bocas do corpo, onde todo o bem se experimenta e todo o mal acontece” (Saramago, 2017, p. 311). Aqui Ricardo Reis faz uma comparação de uma situação nova que ele vive à sua experiência profissional do dia-a-dia. Ele traz algo novo para a sua zona de conforto a fim de assimilar a situação presente. Em (3), novamente a percepção auditiva abre uma janela de percepção para a subjetividade de Ricardo Reis. No caso, (4) é uma sensação afetiva (“uma grande paz”) relacionada ao ‘respirar’ da máquina. Mas em (4) e em (5) há uma junção de dois processos perceptivos primários: a visão e a audição. O ‘respirar da máquina’ + os olivais vistos por Ricardo Reis, evocam o afeto (sensação de paz) sentido pelo sujeito perceptivo. E é esse aspecto afetivo que leva Ricardo Reis a baixar a vidraça do comboio e a ‘olhar’ para fora, disposto em (5).

Em (6) há uma mescla entre os objetos observados pela personagem focalizadora – a percepção primária aqui retomada é a visão, por isso o uso da focalização – e os seus pontos de vista acerca desses objetos. Em (6), Ricardo ‘vê’ uma mulher idosa e um rapazinho magro na plataforma do comboio e conjuntura a história desses rostos humildes e desconhecidos parados na plataforma do trem. O que a personagem focalizadora faz aqui é algo simples, é uma ideiação (C), conforme Jahn (1999), em que Reis levanta hipóteses a partir da observação de um ou mais objetos. Essa troca de elementos perceptivos enriquece o texto com informações necessárias que o leitor pode e deve extrair como forma de aprofundar os significados da análise literária. Para além disso, Ricardo Reis assiste ao afeto estabelecido da relação entre avó e neto, o que de alguma forma o comove (afetividade). Um tanto contraditório esse ponto, já que Ricardo Reis é um poeta adepto ao epicurismo, ao estoicismo, doutrinas que valorizam o alheamento como medida de paz de espírito. Interessante pensar que é, justamente, esse caminho contraditório traçado por Ricardo Reis (exterior/o que mostra *versus* interior/aquilo que é) que o narrador busca valorizar.

Em (7), Ricardo Reis é trazido a si por uma percepção auditiva, o som do trem partindo da estação. Sons típicos povoam essa percepção do sujeito Reis (‘apitou’, ‘pf, pf, pf, espaçadamente’) e a sensação do seu corpo inerte rompendo em movimento. Excluindo as percepções primárias, cuja função de gatilhos favorecem a abertura de janelas de focalização e de janelas de percepção para a subjetividade da personagem, orientando a perspectiva narrativa, todo o processo de verticalização na conceitualidade de Ricardo Reis acontece por meio do pensamento (C).

Para Manfred Jahn (1999), também pensamento tem uma qualidade de voz, indicando, muitas vezes, o enredamento e a dificuldade em se separar um aspecto crítico perceptivo de outro. Mas que, sem dúvidas, diz Jahn (1999), a conceitualização é um poderoso indicador de subjetividade, vetorizando e apontando para uma origem perceptiva (origo). Assim, o excerto (2), apesar de simples, fornece ao leitor informações preciosas sobre a situação vivida por Ricardo Reis, as suas percepções e o próprio caráter da personagem. Já a passagem selecionada de número (1) adensa o seu nível de intrincamento da conceitualidade, mesclando inúmeros processos focalizadores e perceptivos, verticalizadores da subjetividade da personagem. E o fragmento (3) é uma conjugação de (1) e (2). (3), tão informativo quanto o (1) e tão complexo em níveis de verticalização subjetiva quanto o (2).

Em (3), não é uma percepção primária do tipo visão e/ou audição gatilho para a verticalização subjetiva, e sim uma percepção primária do tipo sensação corporal (B-i) sentida por Ricardo Reis:

(3)

(1) Ricardo Reis está de olhos fechados, dormita ao embalo da carruagem, como num berço /, (2) sonha intensamente, mas quando acorda não consegue recordar-se do que sonhou /, (3) lembra-se de que não teve oportunidade de avisar Fernando Pessoa de que viria a Fátima /, (4) que irá ele pensar se aparece lá em casa e não me encontra, cuidará que voltei para o Brasil, sem uma palavra de despedida, a última / . (5) Depois constrói na imaginação uma cena, um lance

de que Marcenda é principal figura, vê-a ajoelhada, de mãos postas, os dedos da mão direita entrelaçados nos da esquerda, assim a sustentando no ar, erguendo o morto peso do braço, passou a imagem da Virgem Nossa Senhora e não se deu o milagre, nem admira, mulher de pouca fé, então Ricardo Reis aproxima-se, Marcenda levantara-se, resignada, é então que ele lhe toca no seio com os dedos médio e indicador, juntos, do lado do coração, não foi preciso mais, Milagre, milagre, gritam os peregrinos, esquecidos dos seus próprios males, basta-lhes o milagre alheio, agora afluem, traídos de roldão ou vindos por seu difícil pé, os aleijados, os paralíticos, os tísicos, os chagados, os frenéticos, os cegos, é toda a multidão que rodeia Ricardo Reis, a implorar uma nova misericórdia, e Marcenda, por trás da floresta de cabeças uivantes, acena com os dois braços levantados e desaparece /, criatura ingrata, achou-se servida e foi-se embora. (6) Ricardo Reis abriu os olhos, desconfiado de que adormecera /, perguntou ao passageiro do lado, Quanto tempo ainda falta, Estamos quase a chegar, afinal dormira, e muito (Saramago, 2017, p. 312-313).

Entrando na análise do excerto (3), em (1), Ricardo Reis está de olhos fechados. Essa simples informação já permite que seja descartada a focalização como gatilho. Todavia, aqui também um fator físico e exterior se converte em um agente externo capaz de provocar uma reação interna. Neste caso, a sensação corporal do sujeito perceptivo ([Ricardo Reis] 'dormita' ao embalo da carruagem, como num berço) é o estímulo ativador dos outros processos psicológicos. Por si só 'dormitar' ao embalo do comboio não tem nada de subjetivo, porém a função do gatilho é a de abrir as janelas de focalização e/ou de percepção para o leitor entrar nesse mundo das sensações da personagem. De modo simplista, para alguém passar de um cômodo para o outro, é necessário que haja uma passagem (porta, janela, etc) que fisicamente permita essa transposição. E é essa a função das janelas de focalização e/ou percepção. Nota-se que (2) oferece ao leitor a percepção imaginária, do tipo sonho (B-ii), de Ricardo Reis. Nesse ponto, o leitor foi transportado do exterior (embalo do trem) para dentro da mente da personagem (sonha intensamente). O que foi sonhado por Reis o narrador não informa, nem mesmo a personagem se lembra. Disso pode-se sugerir que o importante é esse movimento de entrada e de saída da interioridade da personagem, que segue o embalo do trem.

Em (3), não é propriamente através do sonho que o leitor acessa a subjetividade da personagem, mas de uma situação prática da vida de Ricardo, que "[...] 'lembra-se' de que não teve oportunidade de avisar Fernando Pessoa de que viria a Fátima" (Saramago, 2017, p. 312, grifo nosso). A mente de Reis, mesmo sonolenta do embalo do trem, não descansa. Ele é trazido para o exterior (leia-se da sua mente/pensamentos/sonhos) sem se lembrar ao menos do que foi sonhado. O despertar de Reis pode indicar um aspecto afetivo, condicionado por sua ansiedade. Em (4), há mais do que uma ideiação (C) de Ricardo Reis sobre a sua atitude e sobre a resolução de Fernando Pessoa a respeito do seu paradeiro. Pode-se inferir de (4) que a ansiedade de Ricardo em relação a Fátima e ao improvável encontro com Marcenda evolui para uma intensificação afetiva, uma preocupação crescente em relação a Fernando Pessoa, em dar-lhe "uma palavra de despedida, a última". A preocupação crescente de Reis se justifica, obviamente, pela condição final do espectro Fernando Pessoa, que logo deixará para sempre o mundo dos vivos.

Mas é em (5) que o intrincamento e a multiplicação dos processos perceptivos e dos níveis de conceitualidade atingem um grau bastante elevado. Para Jahn (1999), amparado na ciência cognitiva de Neisser (1967) e Jackendoff (1985, 1987), a percepção imaginária é considerada totalmente coigual à percepção comum. Manfred Jahn (1999) trabalha com esse foco por achar que muitas vezes é impossível dizer se uma percepção é baseada em entrada sensorial 'real' (no sentido de exterior) ou em processos imaginativos. Apesar do que afirma Jahn (1999) sobre coigualdade da percepção imaginária, tem-se visto nos excertos selecionados de números (1), (2) e (3) que *O ano da morte de Ricardo Reis* (Saramago, 2017) extrapola, multiplica e complexifica essa categorização. Nas três passagens, a entrada sensorial real (exterior e chamada aqui de gatilho) abriu janelas de focalização e/ou de percepção para a consciência da personagem, evocando afetos, recordações, imaginação, sonhos, pensamento, voz, ideiação e dêixis.

E é este é o caso de (5), pertencente à passagem de número (3), em que gatilho foi a sensação corporal sentida por Ricardo Reis. Dessa primeira percepção física (exterior), abriu-se uma janela perceptiva para o interior da subjetividade da personagem. Ricardo Reis, até aqui, ainda permanece como o centro dêitico de subjetividade, cuja consciência perceptiva é dominante. Não quer dizer isso que uma vez que essa personagem se recolha em sua subjetividade, lá ficará. Pelo contrário, viu-se que esse movimento exterior/interior é constante e provoca um efeito interpretativo e estético valoroso para a narrativa. Em (5), o sujeito perceptivo Ricardo Reis constrói toda uma trama imaginativa com o seu pretenso caso de amor, Marcenda. Ele "vê-a' ajoelhada" e o poder da percepção e da imaginação é tão intenso que não se pode duvidar que Ricardo 'realmente'¹⁵ 'vê' Marcenda. Ela só não está diante

¹⁵ Há de se ponderar que o sentido do advérbio 'realmente' é afirmativo.

dele corporalmente, mas a sua experiência focalizadora e perceptiva processada desse objeto, Foco-2 (Marcenda), permite que Ricardo Reis a reconstrua em sua imaginação.

Ainda na passagem (3), em (5), há uma rica sobreposição entre imaginação e sonho. Primeiro imagina, depois a sensação corporal de sono, em seguida, a imaginação transforma-se em sonho sem que Ricardo Reis perceba. Em (5), não há nenhum indício, marca, que permita que se identifique a transposição da imaginação para o sonho, reafirmando o que foi conceituado por Jahn (1999), de que, por vezes, é impossível a separação dos tipos de estados de subjetividade, processos e dados que podem ser assumidos como vetores por uma fonte origosa. Por fim, é só em (6) que Ricardo Reis abre os olhos, desconfiado de que havia dormido. Fato confirmado por um passageiro que seguia viagem ao seu lado. Essa informação indica que não se trata mais de uma percepção imaginária consciente de Ricardo Reis, mas sim de um universo onírico alimentado por seu inconsciente.

Considerações finais

Neste artigo explorou-se os processos vetoriais de subjetividade narrativa presentes no romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (2017). Isso foi feito partindo do pressuposto de que as ‘janelas de focalização’ e/ou ‘janelas de percepção’ são aberturas pelas quais o leitor acessa a subjetividade da personagem, projetada por um narrador heterodiegético, em um movimento de verticalização. Foram selecionadas três passagens pertencentes ao capítulo catorze do romance, cujo objetivo foi realçar que o processo focalizador e o processo perceptivo geralmente não acontece isoladamente. Eles partem de níveis crescentes de ‘conceitualidade’ (-/+), permitindo uma progressão escalar dos aspectos críticos da focalização e da percepção orientadores de um texto narrativo.

A abertura das janelas de focalização e/ou de percepção¹⁶, vias de acesso entre o mundo da personagem e o mundo da sua consciência, acontece através de gatilhos ativadores de percepções primárias (tato, olfato, paladar, visão, audição, sensação corporal). Os estímulos podem ser entendidos como circunstâncias externas processadas pelos sentidos ou pelas percepções da personagem, provocando uma verticalização nos seus processos psicológicos. É também através deles que a personagem faz a introspecção para a sua subjetividade e a extrospecção para o mundo externo a ela.

Nas três passagens do capítulo catorze, o centro dêitico de subjetividade, cuja consciência perceptiva é dominante, é Ricardo Reis. Na passagem de número (1), o gatilho que viabiliza o acesso do leitor à consciência perceptiva da personagem é a visão. Mostrou-se, pois, como a sobreposição de aberturas, janela (física/trem) e janelas de focalização (consciência da personagem), favoreceram a receptividade visual e sensitiva do focalizador, Foco-1, (Ricardo Reis). É por intermédio daquilo que Ricardo Reis vê, percebe e processa da paisagem fora do trem (pela janela física), que uma abertura primária é oferecida ao leitor para acessar à consciência da personagem dentro da história narrada. Na passagem de número (1), fica evidente que uma percepção primária não costuma vir isolada em uma única ação, de ver ou de ouvir, por exemplo. No caso de (1), a verticalização dos níveis de conceitualidade, após a abertura da janela de focalização, segue esse sentido: visão, afeto, recordação, dêixis e pensamento.

Na passagem de número (2), o gatilho que abre a janela de percepção é a audição. A partir daqui, tornou-se necessário expandir o conceito de ‘janelas de focalização’ para ‘janelas de percepção’. Isso porque, neste caso, não há processo de focalização (um sujeito que vê um objeto) como há em (1), mas sim um processo perceptivo mais amplo, em que os sons captados por um sujeito perceptivo, um centro dêitico de subjetividade, permeiam o ambiente físico. Ricardo Reis enquanto centro dêitico de subjetividade, centro de consciência perceptiva dominante, concentra-se e seleciona os sons mais distinguíveis ao seu redor e é a partir deles que ele elabora os seus pontos de vista.

Por fim, na passagem selecionada de número (3), o gatilho que dá acesso à verticalização subjetiva para a consciência de Ricardo Reis é uma percepção primária do tipo sensação corporal. Em (3), o leitor assiste ao intrincamento e à multiplicação dos processos perceptivos e dos níveis de conceitualidade atingirem graus elevados. Isso porque há uma sobreposição dos processos vetoriais de subjetividade narrativa. A imaginação e o sonho se misturam de tal maneira que é impossível delimitar onde um inicia e onde o outro termina. A respeito disso, Jahn (1999) afirmou que a percepção imaginária deve ser vista em coigualdade com a percepção comum. Sendo que, muitas vezes, é impossível dizer se uma percepção é baseada em entrada sensorial ‘real’ (no sentido de exterior) ou em processos imaginativos.

¹⁶ Ver o processo ilustrado na Figura 3.

Porém a análise das três passagens d' *O ano da morte de Ricardo Reis* (Saramago, 2017) permite afirmar, pelo menos neste romance, que a entrada sensorial real (exterior e chamada aqui de gatilho) senão essencialmente abre, ao menos oportuniza a abertura das janelas de focalização e/ou de percepção para a consciência da personagem, evocando afetos, recordações, imaginação, sonhos, pensamento, voz, ideação e dêixis. Os processos vetoriais de subjetividade narrativa permitem, pois, que os leitores se liguem à experiência de uma personagem que é também centro dêitico de subjetividade. Acompanhando o 'origo' por uma janela de focalização, o leitor 'vivencia' o que ele 'vive', sente o que ele sente, ouve o que ele ouve. Isto significa que há uma projeção das percepções do Foco-1 a respeito do Foco-2 para o narrador e deste para o leitor. Portanto, seguindo um movimento de proporcionalidade, quanto mais profundamente os leitores são admitidos no interior de uma personagem, mais próximos ao centro de consciência, maior o nível de conceitualidade emergente dos processos perceptivos, maior o grau de subjetivação e mais longe se está da janela de focalização e/ou de percepção pela qual foi admitido.

Agradecimento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Referências

- Bal, M. (1983). The narrating and the focalizing: a theory of the agents in narrative. *Style*, 17(2), 234-269.
- Bal, M. (2021). *Narratologia. Introdução à teoria da narrativa*. Florianópolis, SC: Editora UFSC.
- Cerdeira, T. C. (2018). *José Saramago entre a História e a ficção: uma saga de portugueses*. Belo Horizonte, MG: Moinhos.
- Chevalier J., & Gheerbrant, A. (2018). *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio.
- Ferraz, S. (2012). *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau, SC: EDIFURB.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris, FR: Seuil.
- Genette, G. (1995). *Discurso da narrativa*. Lisboa, PT: Veja.
- Greimas, A., & Courtés, J. (1979). *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, SP: Editora Cultrix.
- Jahn, M. (1996). Windows of focalization: deconstructing and reconstructing a narratological concept. *Style*, 30(2), 241-267.
- Jahn, M. (1999). More aspects of focalization: refinements and applications. In J. Pier (Ed.), *Recent trends in narratological research* (GRAAT, 21, p. 85-110). Paris, FR: Presses Universitaires François-Rabelais.
- James, H. (2004). *The portrait of a lady*. London, UK: Collector's Library.
- Jackendoff, R. (1985). *Semantics and Cognition*. London, UK: The MIT Press.
- Jackendoff, R. (1987). *The Consciousness and the Computational Mind*. London, UK: The MIT Press.
- Neisser, U. (1967). *Cognitive Psychology*. New York, NY: Psychology Press.
- Perrone-Moisés, L. (2022). *As artemages de José Saramago*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Rapaport, W., Segal, E., Shapiro, S., Zubin, D. A., Bruder, G. A., Duchan, J. F., ... Yuhan, A. H. (1994). *Deictic centers and the cognitive structure of narrative comprehension*. Buffalo, NY: Center for Cognitive Science State University of New York. Recuperado de: <https://cse.buffalo.edu/~rapaport/Papers/dc.pdf>
- Richardson, B. (2006). *Unnatural voices: extreme narration in modern and contemporary fiction*. Columbus, OH: The Ohio State University Press.
- Saramago, J. (2017). *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Tutikian, J. (2019). Ricardo Reis, o poeta clássico. In F. Pessoa, *Odes de Ricardo Reis* (p. 21-28). Porto Alegre, RS: L&PM.