

TÉCNICA NARRATIVA EM OSWALDO FRANÇA JÚNIOR

John Morris Parker

Resumo

Alguns aspectos da técnica narrativa em Oswaldo França Júnior.

Abstract

Some aspects of Oswaldo França Júnior's literary technique.

Na altura de sua morte prematura num acidente de automóvel, em junho de 1989, com apenas 53 anos, Oswaldo França Júnior tinha publicado doze romances e um volume de contos¹. Começou sua carreira de escritor depois de sua expulsão da Força Aérea Brasileira a seguir ao golpe militar de 1964. Nessa altura, escreveu o romance *O viúvo*, publicado em 1965, e dois anos mais tarde ganhou o Prêmio Walmap com *Jorge, um brasileiro*, livro de que já saíram pelo menos nove edições e que foi seriado na tevê (pela TV Globo) antes de ser adaptado ao cinema, no filme com Glória Pires e Carlos Alberto Riccelli.

Noutro lugar (Parker, 1986), apresentei uma visão geral dos romances de França Júnior até *O passo-bandeira*, procurando encontrar-lhes uma linha ideológica em face da evolução política do Brasil a partir de 1964. Pretendo agora, focar alguns aspectos da técnica narrativa deste escritor originalíssimo, que afirmou, em entrevista publicada poucos meses antes do seu desaparecimento: "Eu escrevo sobre a realidade do dia-a-dia do

brasileiro”². Dizia, ainda, que procurava escrever de modo tal que a história fosse se formando na mente do leitor, sem que este percebesse que as páginas do livro iam passando e sem que tivesse consciência da linguagem em si. Falava da sua tentativa de aproximar-se cada vez mais da linguagem falada, mas creio que ‘linguagem’ não se limitava, nos pensamentos expressos, ao vocabulário e sua organização pela sintaxe, e que incluiria a sua inserção no contexto do discurso ficcional.

Fazer romances sobre “a realidade do dia-a-dia do brasileiro” pressupõe um risco muito grande de cair numa monotonia árida e morna, devido à repetição dos pequenos atos corriqueiros da vida diária de personagens comuns. Oswaldo França Júnior desafia este risco, privilegiando um realismo miúdo, muito pormenorizado, tão comum quanto os seus personagens e narrado com uma grande economia de recursos lingüísticos – bastará, talvez, mencionar a quase total ausência de adjetivação para dar uma idéia dessa economia ³. É caso para nos perguntarmos como, com material diegético aparentemente tão pobre e com uma linguagem tão sem adornos, França produziu textos que fascinam – e continuarão a fascinar – leitores de diversos níveis culturais.

Mais admirável ainda, talvez, – e apesar de sua maneira inconfundível – é a variedade que França soube imprimir à sua produção, evitando que alguma vez leitor ou crítico o acusassem de cair numa rotina. Quando o escritor, na já citada entrevista, fala na diferença da linguagem, por exemplo, entre *Os dois irmãos*, *No fundo das águas*, ou entre *O viúvo* e *Aqui e em outros lugares*, não significa ter querido dizer que abandonou as formulações simples e diretas da sua frase. O estudo das diferenças sugeridas por França não cabe num contexto como o presente, mas creio, em todo o caso, que essas diferenças dependem de outras variáveis da técnica narrativa do autor. Numa primeira abordagem, seria levado a atribuir um papel significativo à variedade de formas de narração e de tipos de focalização narrativa encontrados nos romances de França Júnior.

Dos cinco primeiros romances, publicados num período de dez anos (1965-1974), quatro recorrem a um narrador autodiegético. No entanto, em cada caso, o tipo de apresentação é diverso. *O viúvo* (1965), por exemplo, nos dá a sensação, desde as páginas iniciais, de estarmos lendo um diário, mas sem indicações de data ou outra informação que nos permita calcular o intervalo entre os momentos da narração. Aliás, é difícil

estabelecer nesta obra o tempo da narração, enquanto nos outros três casos ele é igual ao tempo da leitura: tanto em *Jorge, um brasileiro* (1967) como em *O homem de macacão* (1972), o narrador se dirige a um narratário ('você' naquele, 'o senhor' neste), a quem conta a história que constitui o texto do livro; em *A volta para Marilda* (1974), o narrador é, para citar o próprio autor, "um homem pensando em voz alta".

Segundo as teorias mais recentes (Rimmon-Kenan, 1983: 73), narração e focalização não coincidem em narrativas retrospectivas de primeira pessoa, dando-se o exemplo da obra de Charles Dickens, *Great Expectations*, cujo narrador autodiegético, Pip, narra "coisas que lhe aconteceram no passado". Agora, uma vez que, com algumas exceções, toda a narrativa remete para coisas já passadas ao tempo da narração, seremos obrigados a concluir que apenas numa narrativa de primeira pessoa no tempo presente poderiam coincidir narrador e focalizador. Quanto a mim, esta separação se daria apenas na medida em que o leitor deixasse de sentir a presença do narrador nos momentos em que este revive uma experiência passada. Afirmar, como faz Rimmon-Kenan (1983: 73), que, em termos de focalização, não existe distinção entre a narração retrospectiva em primeira pessoa e a narração em terceira pessoa com centro de consciência (ou 'de perspectiva', ou 'de experiência vivida'), não me parece fácil de sustentar⁴.

O terceiro romance de França Júnior, *Um dia no Rio* (1969), usa este processo, pois os acontecimentos são filtrados através da consciência do personagem central, no decorrer de um dia que ele passa no Rio de Janeiro. O narrador está presente, não apenas para relatar o que se passa, já que não esconde o seu acesso aos pensamentos do protagonista. Por outro lado, não faz comentários, sobretudo em relação à atuação das forças policiais, utilizando para esse efeito as observações e remoques dos espectadores civis. Voltamos a encontrar a narração de terceira pessoa com centro de consciência em *Lembranças de Eliana* (1978), mas quase não existem outras semelhanças entre as duas obras. *Lembranças de Eliana* é um texto elegíaco, uma reconstrução do passado através das lembranças de uma mulher que ficou só no mundo, depois da morte do marido e da partida do filho. As lembranças tomam a forma de pequenos incidentes, sempre com a presença de Eliana, e remontam a um passado remoto, quando ela era menina. Existe um narrador extradiegético,

que coloca os verbos na terceira pessoa, mas a diegese é constituída pelas próprias lembranças, ou melhor, pelos incidentes revividos dentro das lembranças, fazendo da personagem (Eliana) uma espécie de narrador intermédio. Aliás, o texto podia ser reescrito na primeira pessoa, fornecendo um exemplo em que a observação de Rimmon Kenan seria aceitável.

É caso para perguntar por que França Júnior optou, nesse caso, por um narrador que serve apenas, digamos assim, de suporte logístico ao texto. Por se tratar de uma personagem feminina? No entanto, já no romance anterior, *Os dois irmãos* (1976), que trouxe uma série de modificações à sua ficção, o narrador extradiegético desempenha função semelhante. Em todos os textos anteriores a este, existe um fio narrativo, uma história passível de ser resumida, uma cronologia recuperável. Em *Os dois irmãos*, cujos personagens centrais se chamam, simplesmente, 'o homem' e 'o irmão', a ação – na medida em que não há narrativa sem ação de algum tipo – é constituída apenas pelas visitas do primeiro ao segundo: o que se narra é o que ele vê e ouve nessas ocasiões, e que depois comenta com a mulher. No texto misturam-se estes dois níveis de narração. Não podemos, certamente, classificar o narrador extradiegético de narrador-focalizador, exceto se o considerarmos um focalizador externo (Rimmon-Kenan, 1983: 76), e mesmo assim apenas como se fosse uma câmara vídeo, pois serve apenas de veículo discursivo. O 'homem' pode, talvez, ser considerado centro de consciência, mas não o do tipo passivo que França criou em *Um dia no Rio*. É um focalizador interno na medida em que ele funciona como narratário em relação às histórias que ouve. Ele procura seu irmão, conversa com ele, questiona seu procedimento, ouve suas respostas, ou também ouve histórias contadas por outros personagens, surgidos no livro apenas para contar uma história. Estas histórias não são comentadas pelo narrador extradiegético e o 'homem', se as comenta, é para as achar estranhas, deixando-nos a impressão de serem exemplares, de conterem alguma verdade cuja interpretação depende do leitor.

Em outro romance narrado na terceira pessoa, França Júnior confia a uma personagem a função de tentar entender o procedimento de um familiar. Em *Os dois irmãos*, como vimos, o 'homem' fazia breves mas freqüentes visitas a seu irmão, atraído pelo desejo de entender. A procura dos motivos apresenta uma variante deste processo. Para começar, o familiar em questão já

morreu, mas o que interessa, sobretudo a um dos seus filhos, são os motivos que o levaram a abandonar a vida e a família que tinha, e tornar-se fazendeiro num sítio bem interiorano, longe de qualquer cidade. Para esse efeito, o narrador transporta os filhos, todos já adultos, até a fazenda, com o pretexto de conhecerem a propriedade que lhes ficou de herança e passar lá uns dias de férias. Há, pois, uma ação com princípio, meio e fim, no interior da qual se constrói um outro enredo feito das peças do *puzzle* que Carmem procura juntar, ou seja a vida do pai depois de ter abandonado a família. Carmem funciona, então, como focalizador interno para esse aspecto do livro, sendo, ao mesmo tempo, narratário em relação às histórias que são contadas na sua presença. Ela também, como o 'homem' de *Os dois irmãos*, procura conversar sobre o pai com o irmão mais velho, e tomamos consciência da importância do diálogo para a transmissão de informação diegética na ficção de França Júnior.

A ausência de uma focalização ideológica da parte do narrador, sem que esta função seja confiada a um personagem, caracteriza a construção de dois romances de França Júnior. *Aqui e em outros lugares* (1980) e *No fundo das águas* (1987), não possuindo enredo, também não têm os mesmos personagens a assegurarem a continuidade narrativa. O processo é outro, semelhante mas diferente nos dois casos. A construção de *Aqui e em outros lugares* repousa em uma série de pequenas narrativas, cuja ligação é feita aleatoriamente através de um dos personagens de cada uma delas, que serve apenas de ponto de passagem para a narrativa seguinte, da qual, todavia, não participa. São pequenas histórias do dia-a-dia, histórias de pessoas simples, cuja interpretação dependerá de algum elemento comum que o leitor venha a encontrar. O mesmo se poderá dizer de *No fundo das águas*, em que França reconstrói, casa por casa, família por família, uma pequena cidade abandonada pelos seus habitantes para permitir a construção de uma represa. O tipo de ligação neste romance é diferente, pois a passagem se faz da casa de um para a casa ao lado e de rua em rua. Ao mesmo tempo, o autor não tentou recriar a vida em termos comunitários, pois as histórias não se cruzam nem os personagens voltam a aparecer. A narração é extradiegética, a focalização é limitada ao passado, e mesmo assim, não sabemos se, como focalizador, o narrador conhece a vida inteira dos personagens, sobretudo no que diz respeito à sua vida interior, pois ele se limita quase

inteiramente a fatos observáveis, a acontecimentos, e não propõe juízos de valor acerca daquilo que relata.

Creio poder afirmar que os únicos narradores extradiegéticos a que França Júnior confia a função de focalizador ideológico são os dos romances narrados em primeira pessoa ⁵. Depois de *A volta para Marilda*, o romancista parece ter começado a duvidar de certos valores colocados nos seus livros, pois, com a exceção de *Recordações de amar em Cuba* (1986) ⁶, as obras posteriores são caracterizadas pela ausência de uma voz afirmativa e por uma certa fragmentação narrativa. Podemos, talvez, falar em narradores intradieгéticos ou hipodieгéticos (Rimmon-Kenan, 1983: 94-96) em certos livros, em vista das numerosas histórias contadas por personagens de presença efêmera. Existe, neste sentido, uma grande variedade de narradores a aumentar o interesse de histórias simples e desprezenciosas. Tal não é o caso, porém, de *O passo-bandeira* (1984), romance em que França Júnior enfrentou, finalmente, problemas fundamentais de seu próprio foro íntimo, nomeadamente a sua atitude em relação aos militares que fizeram o golpe de 1964 e que o expulsaram da Força Aérea. A narração é feita na terceira pessoa, por um narrador extra- e heterodieгético, usando um personagem como centro de consciência e, em certas passagens, como narrador intradieгético, e introduzindo outro narrador intradieгético para contar uma história – *récit en abyme* – que, nas circunstâncias, podemos interpretar como uma alegoria da falência da ditadura militar, embora nenhum dos narradores faça qualquer tipo de extrapolação nesse sentido.

Como se vê por esta breve abordagem, que se preocupou apenas com as estruturas maiores, Oswaldo França Júnior soube sempre variar a sua técnica narrativa. Existem semelhanças entre, por exemplo, *Jorge, um brasileiro* e *O homem de macacão*, por serem narrativas de primeira pessoa dirigidas a um narratário identificado, mas a narração do primeiro tem a forma de uma viagem, de curta duração, enquanto o segundo foca diversos momentos, estáticos, da vida profissional do narrador. De resto, penso que o freqüente recurso a histórias intradieгéticas, o destaque conferido ao diálogo como fator dieгético, o recurso à analepse e aos desvios narrativos, serão aspectos a examinar na obra desse escritor de quem Jorge Amado afirmou ser “Um romancista único, original, [que] não se parece com ninguém e é o mais brasileiro de todos”.

Notas

O texto que aqui se lê foi apresentado como comunicação ao 25º colóquio do Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, em 31 de maio de 1990.

1. Saiu postumamente o romance *De ouro e de Amazônia*, que ainda não conhecia na altura em que redigi esta comunicação.
2. Minas Gerais Suplemento Literário, n.1113, 7 janeiro 1989.
3. Basta abrir qualquer dos livros de França Júnior em qualquer página, para verificar esta afirmação. Encontram-se páginas até sem um único adjetivo atributivo, e quando damos pela presença de um ou outro, são sempre dos mais comuns: bom, forte, diferente, etc.
4. Ver, porém, as dúvidas da própria Rimmon-Kenan (1983: 85) em relação à problemática da focalização. Para Gérard Cordesse (1988: 491, 494), o saber de narrador, personagem e leitor coincidirá apenas na narrativa com centro de consciência (ou 'de perspectiva'), enquanto no caso do narrador autodiegético o 'Je-narrant' será sempre superior ao 'Je-narré', "grâce à la connaissance des événements ultérieurs et peut-être à l'expérience acquise ou à la sagesse rétrospective". Dorrit Cohn (1978: 143-4), ao referir-se à analogia feita por Rimmon-Kenan, adverte que ela não deve "obscure the obvious and crucial differences between them", nomeadamente por, no caso do narrador autodiegético, se tratar de uma relação existencial, enquanto a relação do narrador de terceira pessoa com o seu protagonista é puramente funcional. Ver também as observações pertinentes de Pierre Vitoux (1982).
5. São narradores autodiegéticos, evidentemente, mas enquanto narradores da sua história, já no passado, são extradiegéticos.
6. Nesta narrativa, as simpatias do autor-narrador são claras, mas a simplicidade transparente resulta de uma complexa rede de narrações e comentários intradieгéticos entretecida num lindo romance de amor com evidentes reflexos alegóricos. (Cf Parker: 1987).

Referências Bibliográficas

- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds*. New Jersey: Princeton Univ Press, 1987.
- Cordesse, Gérard. Narration et focalisation, *Poétique*, 76,1988, p. 487-499.
- Parker, J M. In Search of Motives: An Overview of the Novels of

- Oswaldo França Júnior, *World Literature Today*, 60, 3, 1986, p. 417-421.
- Parker, J. M. Recordações de amar em Cuba - Recensão crítica. *Colóquio/Letras*, nº 100, 1987, p.191-2.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London & New York: Methuen, 1983.
- Vitoux, Pierre. Le jeu de la focalisation, *Poétique*, 51, 1982, p. 359-368.