

**Universidade Federal Fluminense  
Instituto de Artes e Comunicação Social  
Licenciatura em Cinema e Audiovisual**

**KEVEN FONGARO FONSECA**

**UMA INTRODUÇÃO AOS FUNDAMENTOS DA  
NARRATOLOGIA**

**NITERÓI, 2019**

**KEVEN FONGARO FONSECA**

**UMA INTRODUÇÃO AOS FUNDAMENTOS DA  
NARRATOLOGIA**

Monografia apresentada à Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau em Licenciatura em Cinema e Audiovisual

**Orientação: Profa. Dra. Elianne Ivo Barroso**

**Niterói, 2019**



**TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC)**  
Instituto de Arte e Comunicação Social  
Departamento de Cinema e Vídeo

**PARECER DA BANCA EXAMINADORA**

<b>Aluno(a): Keven Fongaro Fonseca</b>
<b>Matrícula: 116057041</b>

<b>TÍTULO</b>
Uma Introdução aos Fundamentos da Narratologia

<b>BANCA EXAMINADORA</b>	
<b>Prof. Orientador</b>	Ellanne Ivo Barroso
<b>Examinador 1</b>	Índia Mara Martins
<b>Examinador 2</b>	Fernando Morais da Costa

<b>PARECER</b>	
<p>A banca ressalta a qualidade e o rigor da pesquisa que buscou identificar os pressupostos teóricos da narratologia mapeando adiante as correntes e o estado atual do tema. Pelo mérito-se o desdobramento do trabalho na pós-graduação.</p>	
<b>DATA:</b>	<b>NOTA FINAL: 10,0 (dez)</b>

<b>ASSINATURAS DA BANCA</b>	
<b>Prof. Orientador</b>	
<b>Examinador 1</b>	
<b>Examinador 2</b>	

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

F676i Fonseca, Keven Fongaro  
Uma Introdução aos Fundamentos da Narratologia / Keven  
Fongaro Fonseca ; Elianne Ivo Barroso, orientador. Niterói,  
2019.  
110 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e  
Audiovisual (Bacharelado/Licenciatura))-Universidade Federal  
Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social,  
Niterói, 2019.

1. Narratologia. 2. Estruturalismo. 3. Formalismo. 4.  
Estudos da narrativa. 5. Produção intelectual. I. Barroso,  
Elianne Ivo, orientador. II. Universidade Federal Fluminense.  
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Bibliotecária responsável: Thiago Santos de Assis - CRB7/6164

**RESUMO :** Este trabalho faz a revisão de alguns conceitos narratológicos à luz do pressuposto epistemológico de que “todos os conhecimentos vêm pelos sentidos”. Reconstroí-se o conceito de “texto narrativo” e algumas noções que derivam dele (fábula enredo, texto, narrativa, narrador, narratário, autor, perceptor). Além disso, o trabalho também possui um segmento dedicado a apresentar o que é a Narratologia e a fazer um breve histórico de seu desenvolvimento retomando os trabalhos, sobretudo, dos anos 60 e 70 realizados por autores estruturalistas francófonos.

**Palavras-chave:** Narratologia; Estruturalismo; Formalismo; Teoria narrativa; Estudos da narrativa.

## SUMÁRIO

Prefácio .....	8
Introdução .....	12
“Este é um texto de Narratologia” .....	12
O estruturalismo e a noção de sistema .....	14
O estruturalismo e a Narratologia .....	16
Princípios formalistas/científicos .....	19
A Narratologia e seu objeto de estudos .....	20
Objetivos da Narratologia .....	25
Notas sobre nossos objetivos e metodologias .....	29
1. Fundamentos epistemológicos da narrativa .....	33
1.1.1. Fundamentos para a expulsão dos poetas em Platão .....	33
1.1.2. Mimesis e diegesis em Platão .....	37
1.2.1. Proposta de diegesis como imitação em Aristóteles .....	41
1.2.2. Imitação em Aristóteles .....	43
1.3. Críticas ao pressuposto epistemológico platônico .....	45
1.4. A noção de narrativa em Narratologia .....	48
2. Texto, narrativa, texto narrativo .....	54
2.1. Definindo texto .....	54
2.2.1. Definindo narrativa .....	59
2.2.2. Buscando definir narrativa a partir de uma revisão .....	62
2.2.3. Definindo narrativa a partir das ações .....	64
2.3. Nota sobre o texto narrativo .....	68
3. Alguns desdobramentos teóricos: sujeitos .....	71
3.1. Nota introdutória .....	71
3.2.1. Um sujeito que organiza o texto para outro sujeito .....	72
3.2.2. Sujeitos organizadores em textos não-verbais .....	74
3.2.3. Breve revisão: enunciados .....	79
3.3.1. Eu e tu, narrador e narratário .....	80
3.3.2. Narradores e narratários não-verbais .....	82
3.3.3. Narradores e narratários escondidos .....	84
3.3.4. Narrador e narratário como sujeitos em dialética .....	86
3.4. Sujeitos a partir de hipóteses: autor hipotético .....	89
3.5.1. Autor e perceptor .....	92
3.5.2. Perceptor, perceptor hipotético e como ficam os sujeitos .....	95
Conclusão .....	98
“Ao invés de uma conclusão” .....	98
Tempo e espaço .....	99
Aplicar .....	99
Montagem como categoria textual .....	100
Metalepse e sujeitos .....	101
Definir os sujeitos das ações do enredo e da fábula .....	102

<b>Textos narrativos e elementos não-narrativos .....</b>	<b>103</b>
<b>A noção de narração e o ato de narrar .....</b>	<b>103</b>
<b>A noção de mimesis .....</b>	<b>104</b>
<b>A condição da focalização .....</b>	<b>104</b>
<b>Uma tradição narratológica brasileira .....</b>	<b>104</b>
<b>Referências bibliográficas .....</b>	<b>106</b>

## **Prefácio**

Há cerca de dois milênios e meio dizia o oráculo de Delfos que era Sócrates o homem mais sábio de toda a Grécia. Crente nas tradições e perplexo como ficou ao ouvir disto, saiu o filósofo para verificar a afirmação: ao que podia dizer, médicos possuíam conhecimentos sobre a saúde que ele mesmo não possuía, bem como os poetas sobre a beleza e os políticos sobre a justiça. Então como podia ser ele o mais sábio da Grécia? O método de investigação para responder primeiro a esta pergunta foi o de indagar essas pessoas que Sócrates imaginava saberem das coisas que não sabia, e ver se, realmente, era este o caso e enganava-se o Oráculo, ou o contrário. Entretanto, perguntava a um que deveria saber o que era a justiça e a resposta nunca era não-passível de refutação. E assim refutou o Sócrates a muitas definições que lhe foram dadas por aqueles que imaginava ser os que poderiam fazê-lo. A primeira conclusão socrática de que estava certo o Oráculo veio ao perceber que sabia o mesmo que todos: nada. Não sabia o que era a saúde o médico, nem a beleza o poeta, nem a justiça o político. Sócrates também não, mas ele possuía um saber a mais que esses outros: o saber de não saber. O médico julga saber, Sócrates sabe que não sabe. Por um saber a mais – o saber de não saber –, foi Sócrates o homem mais sábio de toda a Grécia.

É bem verdade que ao fim das contas Sócrates foi condenado a beber a cicuta – à morte – sob a acusação de “corromper a juventude”, leia-se por perturbar o povo da cidade com suas indagações. É um trabalho mal-visto este de fazer perguntas à exaustão aos outros sem ter você mesmo uma resposta para dar – não deixa de ser, por outro lado, aquilo que fez o (grandioso) Sócrates. Pois bem, esta breve anedota sobre o filósofo vem para podermos dizer: faz falta um Sócrates aos estudos das artes narrativas; digamos, Cinema. Faz falta aquele que é amigo do conhecimento (literalmente, o filósofo): não aquele que o possui, mas aquele que o ama; um grande perguntador que nada sabe – quem sabe um mestre ignorante. Pouco sobreviveria ao seu escrutínio. É que o pensamento contemporâneo toma muito como dado; falemos mesmo dos estudos sobre o cinema narrativo, que já definiram em inúmeros sistemas o que é ponto de vista, como se constrói uma personagem, qual a função do flash-back, como se dá uma montagem-paralela, quais os efeitos do plano-contra-plano no

espectador, como a representação narrativa de tais segmentos sociais contribuem para a perpetuação de problemas... e, ainda assim, tudo isso se constrói sobre o pressuposto que há um cinema que pode ser qualificado como “narrativo”, e que este é aquele que se analisa e não nenhum outro; e que aquilo que se analisa é precisamente o conjunto de propriedades que define-se como narrativo, e não como outra coisa. Tão bem poderíamos descartar por completo o que se diz caso caísse diante do Sócrates que nos falta o entendimento de “narrativa” adotado pelo Cinema. Poderíamos ouvir seminários e seminários, ler livros e livros dos estudos clássicos do cinema narrativo, e antes de tentar refutar qualquer outro conceito proposto (tal como ponto-de-vista, plano-contraplano, montagem-paralela, flashback, personagem, etc), poderíamos indagar apenas: “mas, voltando ao princípio primeiro, o que você entende como uma narrativa?” e então partir para investigar a resposta que fosse dada como faria o Sócrates. Todos os estudos sobre linguagem cinematográfica e qualquer outra coisa envolvendo situações comunicacionais, de dramatização ou narração no Cinema, partem de um pressuposto sobre “narrativa” que deve ser investigado antes que se possa tentar explorar qualquer propriedade dos filmes (não poderíamos sequer delimitar quais filmes interessam ou não ao estudo do cinema narrativo sem saber o que é uma narrativa). Quando um argumento complexo é dado, deve-se questionar suas premissas, e não sua conclusão.

Mas também não é inteiramente condenável que o Cinema não se pergunte o que é uma narrativa, visto que há uma outra área do conhecimento responsável por se colocar (e tentar responder) esta pergunta: a Narratologia. O questionamento Socrático seria ao narratólogo antes de ser ao teórico do Cinema; e uma outra pergunta ficaria: em que medida pode alguém falar de cinema narrativo sem ser ele mesmo um narratólogo? Se não no sentido de praticante, ao menos no sentido de conhecedor do debate: se não alguém que propõe o que é uma narrativa, alguém que consegue transitar por uma teoria de um narratólogo que convincentemente o faz. Quão rígida deve ser, entretanto, a separação entre as ciências? É natural que a multiplicidade dos objetos do mundo seja segmentada, indo cada um para a área de abrangência de uma ciência e não das outras. Mas acaba sendo não lá muito benéfico diante do fato de uma ciência efetivamente precisar da outra para se manter de pé (digamos, os estudos do cinema narrativo e a Narratologia, ou a Narratologia e a Epistemologia, etc).

Segue, nas páginas seguintes, um estudo narratológico que dialoga em quase nada com autores da teoria do Cinema e mesmo com os estudos do cinema narrativo – pois é um

estudo que, naturalmente, antecede os dois casos; que funciona como um suporte por onde eles se erguem. Antecede no sentido da construção do argumento de qualquer estudo cinematográfico: primeiro concorda-se sobre o que é uma narrativa para só depois falar sobre o que é um dos aspectos da narrativa cinematográfica como, por exemplo, o ponto de vista – mesma razão pela qual antes de se perguntar o que é uma narrativa, é preciso que se pergunte o que é “ser”, de onde vem a ontologia, a metafísica, de modo absolutamente inseparável de qualquer estudo narratológico. Não se trata de uma antedecência, porém, no que diz respeito ao sistema de pensamento: pois deve tudo ser um, e apenas um, sistema. A teoria sobre os filmes deve concordar com a teoria sobre as narrativas, que deve concordar com a teoria do conhecimento, que deve concordar com a teoria do ser, e assim sucessivamente: que se construa tudo de forma una, de maneira a constituir um todo, no sentido aristotélico. As reflexões seguintes dialogam pouco com a teoria do cinema não por suas deficiências, mas pelas daquela, pouco integrada que o é com alguma teoria narratológica – e, respectivamente e por outro lado, também pelas deficiências das teorias narratológicas que são pouco integradas com sistemas filosóficos (apesar do estruturalismo e do formalismo); dois problemas que pretendemos abordar adiante.

Como explicaremos, reconhece-se as narrativas facilmente – é raro que um filme narrativo se confunda com um filme não narrativo, ainda que nunca se tenha tido contato com um estudo narratológico; exceto em casos de experimentações muito marcadas. Nota-se que há algo de compreensão popular que coloca a narrativa como dada; se diz-se “li uma história contada em primeira pessoa” ou “o filme mostra o ponto de vista de uma mãe solteira pobre”, as pessoas entendem apesar do desconhecimento de teorias narratológicas que definem o que é um ponto de vista e o que significa contar uma história em primeira pessoa. É fácil estudar os filmes narrativos quando vamos ao cinema e encontramos diversos deles (e reconhecemos várias de suas propriedades) sem precisar recorrer a algum narratólogo e seu rígido sistema de pensamento: parece uma etapa desnecessária, mas não o é, ou então o estudo cai diante do primeiro Sócrates que aparecer – que, bem dizer, nem sequer poderá apreciar as conclusões do teórico do Cinema sobre o cinema narrativo. Não sem antes sentir-se satisfeito com uma resposta a uma pergunta referente ao princípio primeiro: o que é que se entende como “narrativa”? Ou, trazendo o questionamento para o particular e exemplificando, de que interessam as análises de ponto de vista de um determinado filme ou os ensaios sobre como tal enredo fez tanto sucesso com o público sem que digam-nos antes

o que é um “ponto de vista” e o que é um “enredo”? Tentemos, portanto, nós do Cinema, nos prevenir.

## Introdução

### “Este é um texto de narratologia”

*Narratologia*<sup>1</sup>. No atual estado de reconhecimento deste jovem campo de estudo e atuação, sobretudo fora dos países onde ele deu seus primeiros passos – França e Alemanha –, a afirmação que intitula este trecho e abre esta obra necessita de explicações. Devemos, portanto, começar esclarecendo: o que é Narratologia? Em poucas palavras, Narratologia é a ciência que estuda os *textos narrativos*. Difere-se da mera reflexão sobre *narrativas* (que existe desde que mundo é mundo) por utilizar-se de metodologias explicitadas, por ter seus conteúdos submetidos à comunidade acadêmica e ao debate ocorrido em revistas específicas, em congressos e seminários, e, principalmente, por propor conjuntos de afirmações sistematizadas, isto é, *teorias*, que explicam um determinado fenômeno – os textos narrativos. Essa primeira aproximação ao termo resgata a ocasião de sua invenção pelo teórico búlgaro-francês Tzvetan Todorov, quando, em seu *Grammaire du Décaméron* (1969), destacou a evidente manifestação de “*narrativas*” em diversos domínios – contos populares, mitos, filmes, sonhos, etc –, de tal forma que estudar apenas narrativas literárias, como vinha fazendo bem outras disciplinas já estabelecidas como a Linguística ou a Teoria da Literatura, significava deixar de lado um fenômeno anterior que fugia do escopo de atuação destas áreas: a narrativa propriamente dita e enquanto tal.

Na mesma linha, Roland Barthes, em 1966, também já apontava que as ferramentas da Linguística explicavam objetos como os “*fonemas*” e os “*morfemas*”, mas paravam de atuar no nível da “*frase*”: “é a última unidade da qual [a Linguística] se julga com o direito de tratar” (2011, p. 22) – Christian Metz (1972, p. 99) levantava o mesmo ponto. Isso apareceu como um problema e começou a se relacionar com pensamentos sobre textos narrativos a partir do reconhecimento de que, acima do nível da frase, há outra unidade, o “*discurso*” (um conjunto de frases), que também demanda um estudo que até então era incapaz de ser realizado pela Linguística. Como Todorov e a “ciência das narrativas”, Barthes

---

<sup>1</sup> A primeira aparição de todo termo técnico estará em itálico para indicar que, neste trabalho, esse termo assume (ou assumirá conforme o passar da obra) significações próprias que diferem do uso comum ou de definições de dicionário. Nas ocasiões em que indicaremos termos técnicos de outros autores, eles virão, também na primeira aparição, em itálico e dentro de aspas.

também trouxe a demanda por uma outra ciência para estudar os discursos a partir das propriedades que eles possuem enquanto discursos mesmos, e não a partir de um estudo das frases ou das outras unidades menores que o constituem – tanto a demanda de Barthes quanto a de Todorov possuem o mesmo resultado no âmbito que interessa a este trabalho: a Narratologia.

Por um lado, do texto de Todorov podemos destacar mesmo a proposta do termo, em francês, “*narratologie*”, ao dizer que seu livro *Grammaire du Décaméron* era uma obra que pertencia “a uma ciência que ainda não existe, digamos a NARRATOLOGIA, a ciência da narrativa” (p. 10; tradução nossa<sup>2</sup>). Já no texto de Barthes, outra contribuição ainda mais fundamental: a convicção de que esta nova ciência deveria ser baseada na própria Linguística. Diz ele que “o discurso deve ser naturalmente o objeto de uma segunda linguística. [...] a nova linguística do discurso não está ainda desenvolvida, mas está ao menos postulada, pelos próprios linguistas” (2011, p. 23; grifo nosso).

Trazemos brevemente estes dois autores para pontuar algumas questões: primeiro, uma certa inevitabilidade da Narratologia. A proposição da palavra por Todorov não é o primeiro movimento que dá origem ao campo – é muito mais uma ação de reconhecimento de pensamentos que já vinham sendo desenvolvidos neste período. Segundo, o contexto geral desse momento de primeira afirmação da Narratologia como ciência: meados dos anos 1960 e 1970. Era um momento forte para a corrente *estruturalista* de pensamento, sobretudo na França: curiosamente, ela estava tão em voga quanto os ataques que recebia.

Nota-se que estamos usando o termo “Narratologia” em referência a um movimento ligado a autores francófonos. Dessa forma, estamos aderindo a uma certa “historiografia clássica” da Narratologia que coloca seu nascimento no estruturalismo francês com um subsequente desenvolvimento anglófono. Por enquanto, o importante é destacar que, apesar da nossa opção por aderir a uma tradição, existem outras. David Darby no artigo *Form And Context: An Essay in the History of Narratology* (2001) fala de uma tradição germânica que não vingou tanto quanto a francófona-anglófona e que possui outras raízes, o pensamento poético de Goethe e Schiller no século XVIII<sup>3</sup>. Os textos dessa tradição, a *Erzähltheorie*, antecedem em pelo menos uma década as principais publicações francófonas e, na verdade,

---

<sup>2</sup> Original: "cet ouvrage relève d'une science qui n'existe pas encore, disons la NARRATOLOGIE, la science du récit."

<sup>3</sup> Retomaremos a tradição germânica com mais atenção na parte deste trabalho dedicada a tratar da noção de “narrador”.

foram referências importantes para os franceses – mas, conforme Darby, possuem algumas deficiências fundamentais que acarretaram em um baixo conhecimento da tradição fora do círculo germanista. Apesar do debate sobre suas origens, que é uma questão historiográfica a ser tratada à parte, hoje a Narratologia abrange diversas tradições que, embora, em geral, remetam à raiz estruturalista francófona como ponto em comum, escapam dessa língua. Segundo Monika Fludernik – uma das que explora a *Erzähltheorie* –, em um texto publicado pela primeira vez em alemão, em 2006, e traduzido para o inglês em uma publicação de 2009:

Entre os narratólogos mais notáveis dos dias de hoje estão pesquisadores de Jerusalém e Tel Aviv (onde a revista narratológica *Poetics Today* é publicada), tais como Meir Sternberg, Shlomith Rimmon-Kenan e Tamar Yacobi. Jovens narratólogos germânicos incluem Wolf Schmid, Manfred Jahn, Ansgar Nünning, Monika Fludernik e Werner Wolf. Uma forte tradição narratológica também prospera na França, Escandinávia, e Espanha, bem como na Bélgica, nos Países Baixos, e em muitos dos países do antigo bloco oriental (2009, p. 12; tradução nossa<sup>4</sup>).

### **O estruturalismo e a noção de sistema**

Claro que desde a primeira vez em que Todorov usou a palavra “Narratologia” e hoje, esta “ciência da narrativa” se alterou muito – mas o estruturalismo sempre foi um de seus pilares, e, embora seja muito contestado atualmente, pelo visto continuará sendo sem nenhuma previsão de alteração nessas relações. Por isso, dedicaremos alguns parágrafos deste trabalho a entender o que é o estruturalismo; sem essa compreensão, dificilmente algum (qualquer) estudo narratológico irá fazer sentido.

Desde o *Curso de Linguística Geral* do Ferdinand de Saussure, publicado postumamente em 1916, a Linguística passou por uma virada importante e se afastou dos estudos históricos e etimológicos que a marcava até ali para se aproximar do que agora entendemos como estudos estruturalistas. O estruturalismo chegou rapidamente em outras disciplinas, mas, no que diz respeito à Narratologia, quando Barthes dizia que a ciência do discurso deveria ser uma “segunda linguística” era a isso que ele se referia: que a ciência do discurso deveria estudar o discurso tal como a Linguística, em seu tempo, estudava a língua (até o nível da frase), isto é, com um posicionamento estruturalista. Era preservar a maneira

---

<sup>4</sup> Do original: “Among the most notable narratologists of the present are researchers from Jerusalem and Tel Aviv (where the narratological journal *Poetics Today* is published), such as Meir Sternberg, Shlomith Rimmon-Kenan and Tamar Yacobi. Younger German narratologists include Wolf Schmid, Manfred Jahn, Ansgar Nünning, Monika Fludernik and Werner Wolf. A strong narratological tradition also flourishes in France, Scandinavia, and Spain, as well as in Belgium, the Netherlands and many of the former Eastern Bloc countries”.

estruturalista de desenvolver o estudo de um determinado objeto que Barthes pretendia. Isso foi mais ou menos unânime entre os autores do período – anos 1960 e 1970 – que se envolveram no que hoje entendemos como a Narratologia<sup>5</sup>, sobretudo, além de Barthes e Todorov, Christian Metz, Gérard Genette e Seymour Chatman, cujas contribuições discutiremos adiante.

O estruturalismo, segundo o linguista Émile Benveniste (1971), se define como uma doutrina que “professa a predominância *do sistema* sobre os elementos, e que tenta definir *a estrutura do sistema* através das relações entre os elementos” (p. 83; grifo nosso, tradução nossa<sup>6</sup>). Assim, o estruturalista toma seu objeto de estudo, seja ele qual for, como *sistema*, e é essa a noção crucial para compreender a proposta. Um sistema é, evidentemente, algo formado por elementos. Digamos, um linguista estruturalista que toma a frase “a casa é bonita” como objeto de estudo estará considerando que ela é um sistema formado por alguns elementos: “a”, “casa”, “é”, “bonita”. O estruturalista não estuda cada um desses elementos, ele estuda, em primeiro lugar, como eles se relacionam. Os elementos propriamente dito são pouco importantes, tanto que poderíamos substituir os elementos desta frase e preservar o funcionamento do sistema: “a casa é [feia]”, “a [rua] é bonita”, “a casa [foi] bonita”, etc. Há, evidentemente, uma teia de relações que se estabelece entre esses elementos. Cada um assume um certo papel, que não se confunde com o elemento mesmo, mas que aparece por trás dele e de como ele atua na frase. Como essa teia de relações e esses lugares escondidos funcionam? Neste caso, diria um estruturalista, não é de surpreender que nenhum de nós tenha ouvido todas as frases do mundo: na verdade, todos os dias ouvimos ou lemos frases com que nunca tínhamos nos deparado antes, e ainda assim nós as compreendemos. É que os elementos se relacionam formando um sistema que nós já conhecemos, e é por conhecer esse sistema que os elementos tornam-se também assimiláveis. Esclarece o Benveniste:

Saussure nunca usou a palavra 'estrutura' em qualquer sentido que seja. No seu ponto de vista, a noção essencial era sistema. Nisso estava a novidade de sua doutrina, a ideia – tão cheia de implicações que ela levou um bom tempo para serem percebidas e desenvolvidas – que a língua forma um sistema (p. 79).

---

<sup>5</sup> Autores contra-argumentando o estruturalismo e trazendo outras maneiras de desenvolver reflexões, dentro ou fora do debate narratológico, já existiam desde o início, mas só vieram a causar algum impacto na Narratologia por volta dos anos 80 – e esse impacto só foi amplamente reconhecido nos anos 2000. Algumas indicações sobre o assunto podem ser encontradas com o Gerald Prince em 2008 e 2012, pp. 33-34. Também discutiremos a questão com mais detalhes ao longo do trabalho.

<sup>6</sup> Original: "The structuralist doctrine teaches the predominance of the system over the elements, and aims to define the structure of the system through the relationship among the elements".

Essencial para a noção de sistema é a ideia de que os elementos formam um todo em que tudo se suporta: as relações são de dependência mútua. O sistema é coerente. Se uma parte do sistema for modificada, todo o sistema muda. Ainda Benveniste:

Se adicionarmos a isso dois outros princípios que são igualmente Saussurianos: que a língua é forma, não substância, e que as unidades da língua podem ser definidas apenas pelas relações que estabelecem, indicaremos os fundamentos da doutrina que alguns anos depois viria a mostrar a estrutura do sistema linguístico (p. 80).

Ainda nos anos 1920, uma série de linguistas começou a usar o termo “estrutura” para falar das relações estabelecidas dentro de um sistema. É isso que estuda o estruturalismo: sistemas, no que diz respeito a suas relações. Por isso, o que fez a Narratologia em seu início, em conformidade com a preocupação de dar continuidade ao que vinha sendo feito na Linguística, foi estudar os textos narrativos como sistemas, isto é, tomá-los como sistemas para fins de estudos e análises. Era complicado conceber outra maneira de fazer isso: já dizia Barthes que “inumeráveis são as narrativas do mundo” (2011, p. 19), e, efetivamente, como poderíamos nós estudar todos esses inúmeros textos narrativos do mundo? Um por um? E os que ainda não foram inventados? Se dependêssemos de uma verificação empírica de todos os textos narrativos para concluir algo sobre narrativas, seria um estudo sem fim. Seria como tentar estudar todas as frases do mundo uma por uma – mas, ora, se conseguimos apreender mesmo as frases que nunca encontramos a partir do sistema que ela compartilha com todas as outras, então talvez valha mais estudar esse sistema. E para abstrair esse sistema qualquer uma ou duas frases serve.

### **O estruturalismo e a Narratologia**

O caminho estruturalista, no caso da Narratologia, se propõe a alcançar conclusões universalizadas realizando uma abstração da narrativa enquanto um sistema que se manifesta apenas e em todos os textos narrativos. Se a narrativa é um sistema que, quando atualizado na forma de algum objeto do mundo, assume diferentes elementos que são cada vez únicos, uma descrição desse sistema universalizado poderia constituir um conjunto de ferramentas para explicar qualquer texto narrativo em particular. Um exemplo simples: digamos que concluíssemos que todas as narrativas possuem uma figura narrando uma história para outra figura. Assim, poderíamos analisar qualquer texto narrativo em termos de quem conta a

história para quem – na terminologia narratológica, quem é o *narrador* e quem é o *narratário*<sup>7</sup>.

Começamos este texto definindo Narratologia como “a ciência que estuda os textos narrativos”. O narratólogo Gerald Prince define Narratologia já incluindo em sua definição (ou uma de suas definições) alguns pressupostos estruturalistas, ao dizer que a Narratologia “examina o que todas e apenas narrativas têm em comum (no nível da história, narração, e suas relações) bem como o que permite que elas se diferenciem umas das outras, e ela tenta dar conta da habilidade de produzir e compreender estas narrativas” (PRINCE, 1987, p. 65; tradução nossa<sup>8</sup>).

Por outro lado, o projeto estruturalista que tanto se relaciona com a origem da Narratologia também explica o porquê de tantas outras definições colocarem a Narratologia como uma “teoria” – o que também aludimos no início do texto. Por exemplo, a narratóloga Mieke Bal definiu Narratologia como “a teoria das narrativas, textos narrativos, imagens, espetáculos, eventos; artefatos culturais que 'contam uma história'”, além de ter definido “teoria” como “um conjunto sistematizado de afirmações generalizadas sobre um segmento em particular da realidade” (BAL, 1997, p. 3; tradução nossa<sup>9</sup>). Podemos compreender que Mieke Bal entende a Narratologia sob a noção de “teoria” separando sua definição para este termo em duas partes: primeiro, quando diz que uma teoria faz “afirmações generalizadas” –

---

<sup>7</sup> Em seu dicionário de Narratologia, 1987, Gerald Prince define o verbete “narrador” como “Aquele que narra, conforme inscrito no texto. Há ao menos um narrador por narrativa, localizado no mesmo NÍVEL DIEGÉTICO que o NARRATÁRIO a quem ele ou ela se dirige. Em uma dada narrativa, pode, é claro, haver vários narradores diferentes, cada um se dirigindo a um narratário diferente ou ao mesmo” (tradução nossa do original: “The one who narrates, as inscribed in the text. There is at least one narrator per narrative, located at the same DIEGETIC LEVEL as the NARRATEE he or she is addressing. In a given narrative, there may, of course, be several different narrators, each addressing in turn a different narratee or the same one”), ao passo que o verbete “narratário” é definido como “Aquele para quem a narração é endereçada, conforme inscrito no texto. Há ao menos um (mais ou menos claramente representado) narratário por narrativa, localizado no mesmo NÍVEL DIEGÉTICO do NARRADOR que se dirige a ele ou a ela. Em uma dada narrativa, pode, é claro, haver vários narratários diferentes, cada um sendo endereçado por sua vez pelo menos narrador ou por um diferente” (tradução nossa do original: “The one who is narrated to, as inscribed in the text. There is at least one (more or less overtly represented) narratee per narrative, located at the same diegetic level as the NARRATOR addressing him or her. In a given narrative, there may, of course, be several different narratees, each addressed in turn by the same narrator or by a different one”). No verbete completo, Prince traz algumas discussões em torno dos termos e indica algumas referências; cabe verificar.

<sup>8</sup> Original: “It examines what all and only narratives have in common (at the level of STORY, NARRATING, and their relations) as well as what enables them to be different from one another, and it attempts to account for the ability to produce and understand them”.

<sup>9</sup> Original: “Narratology is the theory of narratives, narrative texts, images, spectacles, events; cultural artifacts that 'tell a story.' [ . . . ] A theory is a systematic set of generalized statements about a particular segment of reality”.

e isso está de acordo com o que vimos até então do estruturalismo. Mas, depois, quando traz que uma teoria também é “um conjunto sistematizado” dessas afirmações generalizadas, ela levanta uma outra questão: um diálogo com outra corrente de pensamento, o *formalismo russo*. Não pretendemos nos aprofundar por enquanto, mas alguns identificam nos autores ligados a esta corrente os primeiros narratólogos. O motivo: a pretensão científica que o formalismo trazia com seu rigor metodológico, baseado em princípios como o de não usar termos contraditórios ou o de explicitar a metodologia utilizada de tal forma que ela pudesse ser reproduzida, e as conclusões testadas e verificadas por outros pesquisadores – essencialmente, é a isso que se refere “afirmações sistematizadas”.

O diálogo do formalismo russo com o estruturalismo se coloca – propor uma teoria de tal maneira que ela seja um “sistema” de pensamento. Vladimir Propp, por exemplo, publicou em 1928 a obra “*Morfologia do Conto Maravilhoso*” (2001), onde analisa elementos narrativos de contos populares russos a partir de uma metodologia derivada da Biologia; mas, principalmente, o destaque vai mesmo para o fato de haver uma metodologia para ser explicitada: dizíamos que estudos de narrativas sempre existiram, mas eis a novidade; eis aí o que não havia sido feito. Se a Narratologia é a ciência dos textos narrativos, Propp, diz-se, já fazia isso quarenta anos antes da palavra “Narratologia” ser utilizada. Nas palavras de Claude Lévi-Strauss no texto *Structure and Form: Reflections on a Work by Vladimir Propp* (1984, p. 175):

O aspecto mais impactante do trabalho de Propp é a força com a qual ele antecipa desenvolvimentos futuros. Aqueles entre nós que primeiro se aproximaram da análise estrutural da literatura por volta dos anos 1950, sem conhecimento direto das tentativas de Propp vinte e cinco anos antes, reconhecem aqui, maravilhados, fórmulas – algumas vezes até sentenças inteiras – que eles sabem muito bem que não tomaram emprestado dele: a noção de uma “situação inicial”; a comparação de uma matriz mitológica com regras de composição musical; a necessidade de uma leitura que é ao mesmo tempo ‘horizontal’ e ‘vertical’; o constante uso da ideia de um grupo de substituições e transformações para resolver uma antinomia entre a constância da forma e a variabilidade do conteúdo; o esforço – ao menos indicado por Propp – para reduzir as funções específicas em pares de oposições; o privilegiado caso dos mitos na análise estrutural; e, finalmente e sobretudo, a essencial hipótese de que há, estritamente falando, senão um conto, que a coleção de contos conhecidos deve ser tratada como uma série de variantes de um único tipo, com o resultado que pode-se descobrir por meio de cálculos variantes desaparecidas ou não-registradas, exatamente como pode-se inferir a existência de estrelas invisíveis em função das leis da astronomia (tradução nossa<sup>10</sup>).

---

<sup>10</sup> Do original: “The most striking aspect of Propp's work is the power with which it anticipates further developments. Those among us who first approached the structural analysis of oral literature around 1950, without direct knowledge of Propp's attempts a quarter of a century earlier, recognize there, to their amazement, formulae— sometimes even whole sentences—that they know well enough they have not

## Princípios formalistas/científicos

Quando dizemos que a Narratologia é uma “*ciência*” que estuda os textos narrativos, estamos concordando com o que foi herdado dessas duas correntes – estruturalismo e formalismo – e que podemos notar nos trechos supracitados da Mieke Bal e do Gerald Prince: que ela realiza estudos usando ferramentas propostas por meio da análise de textos narrativos como sistemas, e que ela se propõe a produzir conhecimento científico usando princípios formalistas. Isso foi questionado recentemente por diversas frentes – ver, por exemplo, a introdução da coletânea organizada pela Monika Fludernik e pelo Jan Alber, *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses* (2010), com textos que vêm sendo entendidos como parte de uma “*narratologia pós clássica*” em oposição à “*narratologia clássica*” marcada pelo contexto já explicado dos anos 1960 e 1970, onde os organizadores defendem que “poderia-se argumentar que [até mesmo] os representantes da narratologia clássica já começaram a se desviar do modelo estruturalista, mesmo que de modo sutil e imperceptível” (2010, pp. 1-2; tradução nossa<sup>11</sup>) –, mas, à princípio, devemos concordar com Gerald Prince quando diz (em diálogo teórico com o narratólogo David Herman) que, por mais que a Narratologia tenha mudado ao longo dos anos – quer possamos ou não separar entre uma narratologia clássica e uma pós-clássica –, ela nunca abandonou seu comprometimento de desenvolver os melhores modelos de descrição e explicação de seu objeto de estudos. Se isso é formalismo<sup>12</sup>, então a eficiência narratológica do formalismo ainda não foi refutada. Assim,

a teoria deve concordar com a realidade; a descrição deve corresponder ao fenômeno; e um modelo adequado de narrativas deve ser realista, isto é, empiricamente fundamentado na realidade. Também deve ser tanto explícito quanto completo (dando conta de todas e apenas narrativas) [. . .] a elaboração de tais modelos é crucial para a disciplina e para o estudo sistematizado de seu objeto. Em outras palavras, e pelo menos nesse sentido, independentemente da direção

---

borrowed from him: the notion of an "initial situation"; the comparison of a mythological matrix with the rules of musical composition; the necessity of a reading that is at once "horizontal" and "vertical"; the constant use of the idea of a group of substitutions and of transformation in order to resolve the antinomy between the constancy of the form and the variability of content (passim); the effort—at least indicated by Propp—to reduce the specific functions to pairs of oppositions; the privileged case of myths in structural analysis; and, finally and above all, the essential hypothesis that there exists, strictly speaking, but a single tale, that the collection of known tales must be treated as a series of variants of a unique type, with the result that one may discover through calculations vanished or unrecorded variants, exactly as one can infer the existence of invisible stars as functions of the laws of astronomy”.

<sup>11</sup> Original: “[. . .] one could argue that these representatives of classical narratology already started to drift away from the structuralist model, if ever so slightly and imperceptibly”.

<sup>12</sup> Uma diferença significativa entre formalismo e estruturalismo para a Narratologia será apresentada no tópico seguinte.

seguida, a narratologia deve continuar sendo formalista (PRINCE, 2008, p. 122; tradução nossa<sup>13</sup>).

## A Narratologia e seu objeto de estudos

Uma segunda questão a ser esclarecida ao dizer que este é um texto de Narratologia, e que como tal ele se propõe a fazer afirmações sistematizadas sobre um “segmento particular da realidade”, conforme colocava a Mieke Bal, seria: qual segmento é esse? Todorov falava de uma “ciência da narrativa” quando propôs o termo, mas nós sugerimos uma “ciência dos textos narrativos” e isso precisa ser explicado.

Nossa opção por dizer que a Narratologia estuda “textos narrativos” e não “narrativas” ou “narrações” busca tomar como ponto de partida um dos pilares dos estudos narratológicos que já foram desenvolvidos até aqui, a importante separação entre duas coisas: por um lado, elementos significantes que se apresentam aos nossos sentidos, tais como as palavras, as frases, os planos, a trilha sonora, a montagem – o que vem sendo chamado de “*discurso*” – e, por outro, o conteúdo trazido por esses elementos – a “*história*”; não é muito diferente da separação saussuriana entre “*significante*” e “*significado*”<sup>14</sup>. Os dois lados dessa separação encontram-se em um mesmo e único objeto, um filme, um livro, uma peça. Vejamos o que isso significa.

Narratologicamente, o fundamento da proposta está na distinção do formalismo russo entre “*forma*” e, do outro lado, “*matéria*” (ou “*conteúdo*”, ou “*substância*”), que por sua vez remete à filosofia aristotélica. Em uma explicação dos estudos de Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss fornece bases para entendermos como o formalismo aborda o assunto:

Considere os enunciados:

1. Um rei fornece ao herói uma águia que o carrega para outro reino.
2. Um velho fornece a Sucenko um cavalo que o carrega a outro reino.
3. Um mago fornece a Ivan um barquinho que o leva para outro reino.
4. A princesa fornece a Ivan um anel mágico; jovencinhos surgidos de dentro do anel carregam Ivan para outro reino.

Esses enunciados contêm tanto variáveis quanto constantes. As *dramatis personae* [pessoas dramáticas / personagens] e seus atributos mudam, mas as ações e as funções não. Contos populares atribuem ações idênticas a vários personagens. É o

---

<sup>13</sup> Original: "Theory should agree with reality; the description should correspond to the phenomena; and an adequate model of narrative should be realistic, that is, empirically grounded and validated. It should also be explicit as well as complete (accounting for all and only narratives) [. . .] the elaboration of such models is crucial to the coherence of the discipline and to the systematic study of its object. In other words and at least in this sense, whatever direction it follows, narratology should continue to be formalist."

<sup>14</sup> Ver SILVA, 2003.

elemento constante que será usado como base se o número dessas funções se provar finito (1984, p. 169).

Isso traz que os textos narrativos possuem pelo menos duas partes: uma que é diferente a cada manifestação (a matéria/conteúdo), e outra que é constante (a forma). O formalismo russo, ao exemplo de Propp, estudou textos narrativos a partir dessas constantes – a forma, isoladamente. A parte material é tratada em função da parte formal, pois a variabilidade da primeira pode ser medida em relação à constância da segunda – mas as coisas são um pouco diferentes no estruturalismo francês em relação a separar forma e matéria, e a herança do estruturalismo é ainda mais marcada na Narratologia. “Para o formalismo, as duas áreas devem ser absolutamente separadas, já que a forma sozinha é inteligível, e o conteúdo é só um resíduo, privado de qualquer valor significante. Para o estruturalismo, essa oposição não existe” (LÉVI-STRAUSS, 1984, p. 179; tradução nossa<sup>15</sup>).

Se o formalismo separa a “*forma*” da “*matéria*” e, de fato, dá prioridade à forma por considerá-la independente, o estruturalismo narratológico propõe que textos narrativos podem ser divididos em outros dois planos: “*conteúdo*” e “*expressão*”. A distinção é entre um “o quê” é narrado no plano do conteúdo – a “*história*” – e um “como” é narrado no plano da expressão – “o discurso”. História e discurso, essa é a oposição básica da Narratologia. Embora seja um pressuposto, em essência, universalmente adotado, o maior suporte teórico vem do livro *Story and Discourse* (em português, literalmente “*História e Discurso*”), do Seymour Chatman (1978) – ele, evidentemente, aponta que muitos outros antes dele já adotavam a distinção (formalistas, aristotélicos, e estruturalistas).

O maior benefício de pensar textos narrativos como coisas divididas em um plano de expressão (o discurso) e em um plano de conteúdo (a história), ao invés de fazer uma oposição básica entre forma e matéria, é que os dois podem ser analisados material e formalmente. Podemos estudar a parte formal tanto do discurso (constantes como a figura do narrador) quanto da história (constantes como o fato de aparecerem sequências de eventos), da mesma maneira que podemos estudar a parte substancial do discurso (variáveis como a trilha sonora de um filme) quanto a parte substancial da história (variáveis como o caráter dos personagens). É também Seymour Chatman quem aplica esse quadrante (forma da

---

<sup>15</sup>Do original: “For formalism, the two areas must be absolutely separate, as form alone is intelligible, and content is only a residual deprived of any significant value. For structuralism, this opposition does not exist; structuralism does not treat one as abstract and the other as concrete. Form and content are of the same nature, amenable to the same type of analysis. Content receives its reality from its structure, and what is called form is a way of organizing the local structures that make up this content”.

expressão-discurso, forma do conteúdo-história, substância da expressão-discurso, substância do conteúdo-história) em um esquema narratológico – ver *Story and Discourse*, 1978, pp. 22-26, especialmente p. 26, onde consta um diagrama que clarifica muito as propostas.

A distinção do Chatman será companheira ao longo deste trabalho. Para evitar que a tomemos mal, um exemplo do que ele coloca como uma má compreensão da proposta: Jonathan Culler, no artigo *Story and Discourse in the analysis of narrative* (1981), onde promove algumas críticas à maneira que a separação entre história e discurso vinha sendo abordada, começa defendendo que a Narratologia necessita dessa distinção para que seus estudos possam ser feitos: “Para fazer da narrativa um objeto de estudo, deve-se distinguir narrativas de não-narrativas, e isso invariavelmente envolve referências ao fato de que narrativas reportam sequências de eventos” (p. 189). Culler exemplifica com estudos de ponto-de-vista:

Para o estudo do ponto-de-vista fazer sentido, é preciso que existam várias maneiras diferentes de ver e apresentar uma certa história, e isso faz ‘história’ ser um núcleo invariável, uma constante contra a qual as variáveis maneiras de apresentação narrativa [no discurso] podem ser mensuradas (p. 189-190).

Fica claro que, na verdade, o “núcleo invariável”, de fato fundamental para os estudos, não se encontra na história em oposição ao discurso, mas na forma da história e na forma do discurso em oposição ao conteúdo da história e ao conteúdo do discurso. O problema de compreender como o Culler é que se uma análise narratológica precisa “tratar o discurso como uma representação de eventos que são concebidos como independentes de qualquer apresentação ou perspectiva narrativa” (CULLER, 1981, p. 190) – ou seja, se uma análise narratológica precisa tratar o discurso como a parte constante de um texto narrativo –, então tradicionalmente e por necessidade, segundo a leitura de Culler, a história precisa ser tida como algo que precede o discurso (no sentido de ser independente dele) em análises narratológicas<sup>16</sup>. Não é bem assim que o estruturalismo narratológico coloca a questão: ele

---

<sup>16</sup> Ele escreve, "Eu não estou, é claro, sugerindo que narratólogos acreditam que os eventos de uma história do Balzac realmente ocorreram ou que Balzac concebeu os eventos primeiro e depois os incorporou no discurso narrativo. Eu estou afirmando que análises narratológicas de um texto demandam que o discurso seja tratado como a representação de eventos que são concebidos como independentes de qualquer perspectiva ou apresentação narrativa particular, e que são tomados como se tivessem as propriedades de eventos reais" (1981, p. 170; tradução nossa do original "I am not, of course, suggesting that narratologists believe that the events of a Balzac story actually took place or that Balzac conceived the events first and then embodied them in narrative discourse. I am claiming that narratological analysis of a text requires one to treat the discourse as a representation of events which are conceived of as

não precisa que a história, (e curiosamente) muito menos que os elementos constantes, preexistam por aí, como se sequências de eventos existissem no fundo da mente de todo ser humano ou no cosmos aguardando um objeto em que poderiam atualizar-se.

A exemplo do artigo supracitado do Culler<sup>17</sup>, a proposta estruturalista na Narratologia foi muito criticada. Seymour Chatman agrupa estas críticas sob uma posição que ele chama de “*contextualista*” e diz:

Mas, os contextualistas protestam, a noção de que eventos podem ser arranjados ou rearranjados pelo discurso [...] requer que a narratologia assuma "que antes de e independentemente da narrativa em questão ["narrativa", na nomenclatura usada nesta passagem, é próximo do que nós chamamos de "texto": a atualização] existiu um conjunto particular de eventos em uma determinada ordem ou sequência em particular" (Smith, 1981, p. 224). O contextualista nega a existência de tal precedente. Mas a narratologia estruturalista não deseja nem precisa demonstrar essa existência anterior (1990, p. 311; tradução nossa<sup>18</sup>).

Ele ainda destaca que “nenhum narratólogo, que eu saiba, jamais argumentou que história e discurso *podem* literalmente existir separadas, ou que a história preexiste sua representação discursiva” (1990, p. 312; grifo do autor). Em seguida, Chatman cita alguns autores clássicos (como o próprio Tzvetan Todorov) para demonstrar que, pelo contrário, o ponto defendido foi desde o início o de que, na prática, encontramos sempre as histórias junto aos seus discursos – e como “desde o início” queremos dizer desde Saussure no início do século XX, com a tríade signo-significante-significado.

Daqui em diante, falaremos em narrativa e texto ao invés de história e discurso. Nossa proposta consiste também em inserir um terceiro elemento, o texto narrativo<sup>19</sup>, cujo valor

---

independent of any particular narrative perspective or presentation and which are thought of as having the properties of real events”).

<sup>17</sup> Chatman publicou uma resposta direta que, diríamos, invalida o argumento de Culler (embora Culler tenha, com ele, revelado um fenômeno de textos narrativos que precisa ser descrito). Ver Chatman (1988).

<sup>18</sup> Do original: “But, the Contextualist protests, the notion that events can be arranged or rearranged by the discourse (“reordered,” “distorted,” “deformed,” “twisted,” or “zigzagged”) requires narratology to assume that prior to and independent of the narrative in question there existed some particular determinate set of events in some particular determinate (untwisted) order or sequence” (Smith 1981 : 224). The Contextualist denies the existence of such a precedent. But structural narratology neither desires nor needs to demonstrate prior existence.”

<sup>19</sup> Mieke Bal também adiciona um terceiro elemento e o chama de “texto narrativo”. Ela concisamente apresenta sua terminologia na Introdução de Narratology: Introduction to the Theory of Narrative (1997, p. 5): “Um *texto narrativo* é um texto em que um agente narra (conta) uma história em uma mídia em particular, tal como a língua, imagens, sons, construções, ou uma combinação de vários. Uma *história* é uma fábula que é apresentada de uma certa maneira. Uma *fábula* é uma série de eventos lógicos e cronologicamente relacionados que são causados ou experienciados por um ator. Um *evento* é a transição de um estado para outro estado. *Atores* são agentes que performam ações. Eles não são necessariamente

aparece quando podemos dizer que tanto o texto quanto a narrativa são propriedades de um texto narrativo. O que encontramos no mundo são textos narrativos, não narrativas (histórias) sem textos (discursos).

Apesar disso, traremos nos capítulos seguintes exemplos de autores que usaram a história como unidade de medida para analisar o discurso – mas isso não se explica por um ser uma constante e o outro uma variável, e sim por um ser virtual e a outro atual. Neste primeiro momento, tomamos como texto toda parte *atualizada*<sup>20</sup> de um texto narrativo, e, por outro lado, tomamos como narrativa a parte *virtual* de um texto narrativo, que não se encontra atualizada, isto é, que se mantém como um campo de virtualidades que pode ou não se atualizar. Assim, todo texto narrativo pode ser segmentado entre uma parte atualizada no tempo e no espaço e outra parte que não o é: na verdade, não chega a ser muito diferente de dizer que um só existe como expressão (como o “como”) e outro como conteúdo (o “o quê”).

Por exemplo, “*Alice no País das Maravilhas*” já foi atualizada em História Quadrinhos, em Cinema, em Literatura, em Contação Oral, etc; mas se cada uma dessas obras é um texto diferente, há algo que ultrapassa todas elas e que define *Alice no País das Maravilhas* como tal, e isso se encontra nos elementos virtuais que estão no plano da forma da narrativa: os *sujeitos*, uma certa *sequência de ações*, os *espaços* onde os *eventos* se dão, etc – e no plano do conteúdo da narrativa: o Chapeleiro Maluco, a Alice, a Lebre de Março, além de cenas como a em que Alice chora tanto que cria um lago de lágrimas, e assim sucessivamente. Em cada texto, entretanto, a forma da narrativa e o conteúdo da narrativa se atualizam de um jeito diferente. Sistemas e estruturas atualizam-se. Para outro exemplo, evoquemos Tzvetan Todorov ao falar da teoria dos gêneros de Northrop Frye (1981, p. 17). Todorov utiliza como exemplo a relação entre um bosque e o mar. Poderíamos descrever esta relação como uma atualização (uma das atualizações possíveis) de um sistema do tipo “dinâmico-estável” – mas o dinâmico-estável, enquanto sistema, pode se atualizar em muitas

---

humanos. *Agir*, aqui, é definido como causar ou experienciar um evento”. Tradução nossa do original: “A *narrative text* is a text in which an agent relates ('tells') a story in a particular medium, such as language, imagery, sound, buildings, or a combination thereof. A *story* is a fabula that is presented in a certain manner. A *fabula* is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors. An *event* is the transition from one state another state. *Actors* are agents that perform actions. They are not necessarily human. *To act* is defined here as to cause or to experience lin event”.

<sup>20</sup> “Atualizar”, aqui, significa “fazer algo assumir um modo de ser definido no tempo e no espaço”. “Falar”, nesse sentido, é atualizar sons, fazê-los assumir um modo de ser definido no tempo e no espaço. Além disso, algo atualizado pode nos chegar como um conjunto de percepções, e essa provavelmente é a principal qualidade de um objeto atualizado. Definiremos melhor essas noções no capítulo seguinte.

outras situações do mundo, digamos, em uma pessoa parada que assiste a uma corrida de cavalos. Isto não quer dizer que encontraremos por aí o estável propriamente dito ou o dinâmico propriamente dito, que existem apenas virtualmente, mas apenas ambos já atualizados em algo como bosque/mar ou pessoa-parada/cavalos-correndo. Abstraindo a noção de dinâmico do mar e dos cavalos correndo podemos estudá-la e tomar alguns conhecimentos sobre qualquer outra coisa do mundo que venha a ser também identificada como uma atualização do dinâmico: se soubermos algo do dinâmico-estável, saberemos por consequência do bosque-mar.

Em suma, nossa terminologia será: texto narrativo, texto e narrativa – e esperamos com isso preservar a distinção entre história e discurso e dar conta desses elementos virtuais e atuais. É nesse sentido que a Narratologia é a ciência dos textos narrativos.

### **Objetivos da Narratologia**

Até muito recentemente, como apontamos na ocasião de Barthes e Todorov falando da necessidade de uma nova disciplina nos anos 1960, textos narrativos vinham sendo estudados por outras disciplinas: a Linguística, a Semiótica, a Retórica, a Gramática, a Teoria Literária. Se entendemos agora que a noção de texto narrativo para a Narratologia já traz em si uma dimensão que pode ser tomada como um sistema (a parte formal sobretudo do plano da narrativa), podemos entender que a Narratologia se diferencia destas outras disciplinas por ter colocado em si como objetivo o desenvolvimento de ferramentas universalizadas. A Narratologia nasce não para explicar *um* texto narrativo, mas para explicar os textos narrativos como sistemas que atualizam-se: seu objetivo não era, em seu princípio, como fazia por exemplo a crítica literária, esmiuçar um grande romance clássico nele mesmo, mas sim desenvolver ferramentas que permitissem compreender melhor a todos (e apenas) os textos narrativos. Naturalmente que em um momento posterior isso vem acompanhado de uma aplicação dessas ferramentas em análises de textos narrativos em particular, ou então de nada valeria ter essas ferramentas tão cuidadosamente desenvolvidas. Como ciência, a Narratologia se propõe, desde seu início, a encontrar os melhores modelos explicativos para um fenômeno do mundo, mas, mais recentemente, se encarrega também de aplicar esses modelos explicativos em textos narrativos, como os livros e os filmes. Ainda assim, ela não se encarrega de dizer, por exemplo, como um escritor deve escrever seu livro ou como um cineasta deve dirigir seu filme, nem o que define uma “boa” história em quadrinhos ou uma

“boa” peça de teatro: ela apenas sacia a curiosidade humana de entender como um ou outro, enquanto textos narrativos, funcionam. Ainda assim, explicitemos: a Narratologia não quer explicar filmes ou livros enquanto tais (isso cabe à Teoria do Cinema e à Teoria da Literatura), ela quer explicar textos narrativos, e se são filmes ou livros importa pouco – isso, é claro, pensando uma “*Narratologia pura*”: certamente que a Narratologia pode entrar em diálogo com, por exemplo, a Teoria do Cinema e fornecer suas ferramentas para uma análise de um filme em específico nas suas qualidades de filme que também é um texto narrativo. Em todo caso, por ser um estudo de textos narrativos propriamente ditos e enquanto tais, as ferramentas narratológicas aplicam-se da Escultura ao Cinema, como veremos, não porque elas foram pensadas a partir do Cinema ou da Escultura, mas porque elas foram pensadas a partir da forma dos textos narrativos – em outras palavras, da estrutura de seus sistemas. É sob este projeto que nasce essa ciência. É por isso que nenhuma das outras disciplinas fazia o que a Narratologia veio para fazer.

Como vimos, encontramos (seguindo a historiografia tradicional) apenas no Formalismo Russo dos anos 1920 as primeiras reflexões seguindo princípios minimamente científicos tomando textos narrativos como objeto de estudo<sup>21</sup>, sobretudo com Viktor Shklovsky e Vladimir Propp. Apenas ao fim dos anos 1960, com a publicação de *Figuras III* (onde consta o ensaio seminal, *Discurso da Narrativa*), de Gérard Genette (1980), encontraríamos a primeira “grande teoria” – no sentido que vimos com Bal, o de um conjunto de afirmações sistematizadas sobre um segmento em particular da realidade (1997, p. 3) – que seguia tudo que dissemos no tópico anterior, isto é, que tomava como objeto os textos narrativos enquanto uma dualidade entre conteúdo (narrativa) e expressão (texto), e que impulsionou uma série de outras teorias da mesma ordem, bem como a proposição de contestações e uma instauração de um intenso debate. Curiosamente, muitos dos primeiros autores que seguiram Genette não colocavam-se sob a alcunha de Narratologia nem declaravam-se “*narratólogos*” (ou “*narratologistas*”<sup>22</sup>), e só vieram a assumir essa

---

<sup>21</sup> Tivemos alguns trabalhos importantes no século XIX, mas eles tomavam como objeto a *literatura* ou o *romance*, ou mais especificamente o *livro*, e portanto obtiveram como resultado a postulação de afirmações sistematizadas e universalizadas não sobre o que definimos aqui como *textos narrativos* propriamente ditos, mas sobre *alguns textos narrativos*. Não cremos que passava de Teoria da Literatura. Ver, por exemplo, a discussão que Wayne C. Booth traz das teorias do Henry James (1983).

<sup>22</sup> *Narratólogo*, da tradição francófona: *narratologue*. *Narratologista*, da tradição anglófona: *narratologist*. Nenhum dos dois termos ganhou particular relevância no português brasileiro sobre o outro. Usaremos, nesta obra, *narratólogo*, pela proximidade etimológica e respeito aos autores que suportam mais fortemente este trabalho.

nomenclatura anos depois ou em retrospecto; as razões para isso foram diversas e não cabem aqui, mas aos poucos o nome ganhou certo reconhecimento e conseguiu se estabelecer – ainda de uma maneira frágil, é verdade: é preciso sempre que os autores afirmem seus trabalhos como sendo de Narratologia, e que explicitem que estão fazendo algo que não é Linguística, nem Teoria da Literatura, nem etc. Felizmente, muitos o fazem. Este é um texto de Narratologia.

A Narratologia possui diversas propostas historiográficas – já citamos Darby, 2001 – e grande parte delas toma, como nós no parágrafo acima, Gérard Genette com a publicação do *Discurso da Narrativa* como marco para o nascimento do campo. Aqui, tenderíamos mais a apontar Vladimir Propp no lugar, uma vez que sua obra encaixa nos requisitos para ser narratológica, mas é compreensível o prestígio de Genette. Gerald Prince fala "em uma narratologia que praticamente pode ser chamada de *Genettiana* dada a extensão da influência de Genette" (2008, p. 118; grifo nosso). Se, por um lado, Propp foi tão narratólogo quanto Genette, em termos da Narratologia como campo, o Genette – defendemos – desencadeou um debate e estabeleceu o primeiro grande *paradigma* (seja a ser seguido, seja a ser combatido). Ao mesmo tempo, outros, como os portugueses Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, apontam não para Genette<sup>23</sup> mas para o movimento estruturalista francófono que vem imediatamente antes da publicação do *Discurso da Narrativa*, especificamente para o famoso número 8 da revista *Communications*, de 1966, dizendo que ele

constitui um importante marco no domínio dos estudos literários. Reunindo ensaios de R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, U. Eco, T. Todorov e G. Genette, entre outros, o volume em questão não se limitava, no entanto, ao campo da teoria e crítica literária; do romance policial à narrativa mítica, do cinema à narrativa de imprensa, passando, naturalmente, pela narrativa literária, do que se tratava fundamentalmente era de, perfilhando um modelo operatório fundado na linguística, descrever as dominantes funcionais do relato, adotando um procedimento inevitavelmente dedutivo (REIS e LOPES, 1988, p. 5)

Mas os autores imediatamente apontam para os movimentos ainda anteriores, dizendo que “os estudiosos franceses não faziam mais do que, sob a inspiração dos redescobertos formalistas russos e da lingüística saussuriana, recuperar um atraso que em outras paragens

---

<sup>23</sup> Em outro texto, “Narratologia(s) e teoria da personagem”, Carlos Reis destaca a importância do Genette apesar de todos estes antecedentes: “É já de outro fôlego o trabalho publicado por Gérard Genette, em 1972, na sequência de dois volumes anteriores. Refiro-me a *Figures III* e em particular, ao longo estudo *Le discours du récit*, quase de imediato adoptado como referência insubstituível pela narratologia em constituição, mesmo quando essa adopção implicava uma leitura crítica das propostas de Genette, coisa que, de resto, o próprio autor veio a fazer” (2006, p. 28)

não se verificava” (p. 6), e concluem com duas questões que interessam muito a este trabalho: primeiro que a “multiplicidade dos estudos de teoria da narrativa, sugerida pela simples menção dos autores citados, constitui a base de apoio em que, sob a égide da teoria semiótica, se sustenta a narratologia”. Isto é, a Narratologia como disciplina está dada.

Por fim, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes também dizem que

não parece legítimo também tentar a conciliação do inconciliável, isto é, a harmonização forçada de conceitos ou estratégias metodológicas provenientes de áreas teóricas diversas; fazê-lo seria ignorar a coerência interna e a racionalidade científica que tais áreas teóricas perseguem (p. 7).

Misturar ideias de diferentes autores significa transpor algo que foi pensado dentro de um sistema de pensamento para algo que foi pensado para outro sistema de pensamento; não à toa a Monika Fludernik apontou a mistura de modelos teóricos como um dos principais erros cometidos por narratólogos iniciantes, usando como exemplo frases como “focalização zero do narrador autoral”, em que o conceito de “focalização zero”, do Gérard Genette, é misturado com o de narração autoral, do Stanzel: “Para Stanzel, não há focalização, e narração autoral é constituída por *perspectiva externa*. No modelo do Genette, por outro lado, um/o narrador não tem nada a ver com focalização” (2010, p. 144; tradução nossa<sup>24</sup>). Portanto, buscar conciliar ou agrupar conceitos de diferentes autores, no caso da Narratologia, é simplesmente ilógico. Mas se tanto um modelo quanto o outro postula conceitos que aparecem como ferramentas úteis que não podem ser abandonadas, isto é, se desejamos manter e utilizar, por exemplo, tanto aquilo que traz o conceito de “narração autoral” quanto o que traz o de “focalização”, cada um inserido em seu respectivo sistema teórico de modo que não pode ser apenas transposto de um para outro, o trabalho do narratólogo será não o de conciliar os dois modelos, mas o de propor uma revisão daquilo que há de comum entre os dois de tal modo que eles possam ser reconstruídos em um terceiro modelo capaz de abarcar ambos. O trabalho é, na verdade, o trabalho de reconstruir os conceitos de diferentes modelos dentro de um outro modelo – daí a necessidade de uma revisão de fundamentos.

---

<sup>24</sup> Do original: “For Stanzel there is no such thing as focalization, and authorial narrative is constituted by external perspective. In Genette’s model, on the other hand, the/a narrator does not have anything to do with focalization”.

## Notas sobre nossos objetivos e metodologias

Com estas linhas gerais colocadas, podemos apontar os objetivos deste trabalho: em última instância, propor uma teoria de Narratologia – isto é, fazer afirmações sistematizadas sobre textos narrativos.

Encontra-nos um fato do século XXI: a intensa produção de meios de expressão. Queremos dizer, uma mutação bastante imprevisível que nos fornece a todo instante maneiras, senão novas, ao menos diferentes, de “contar histórias”. Embora muitos dos fundadores da Narratologia tenham pensado, por exemplo, a noção de “narrativa” como algo que aparece em várias mídias, o campo se desenvolveu, sob a influência genettiana, utilizando como objeto de estudo e atuação majoritariamente textos literários<sup>25</sup> – e apenas depois de uma virada metodológica, conceitual e prática que veio a ser nomeada de “*Narratologia Pós Clássica*” é que as ferramentas da primeira Narratologia começaram a ser de fato aplicadas significativamente (e com muito sucesso) em Cinema, História em Quadrinhos, Vídeo Games e outras mídias. Esses avanços trouxeram à Narratologia, por fim, a abertura de noções fundamentais e um alargamento da compreensão do papel da própria Narratologia e de como ela deveria atuar – avanços vindos da revisão de conceitos de base sugeridos pelos narratólogos ditos clássicos. Claro que isso traz suas contrapartidas e muitos problemas surgiram, principalmente do diálogo cada vez maior que a Narratologia estabelece com outras ciências e da aplicação de suas ferramentas em objetos cada vez mais variados. Como explica o Roy Sommer, “o preço para essa expansão do domínio da narratologia é a progressiva diminuição da coerência do campo, o que já foi a maior força da narratologia estruturalista. Tal unidade já não pode mais ser tomada como dada e deve ser renegociada do zero” (2012, pp. 144-145; tradução nossa<sup>26</sup>).

A proposta deste trabalho é fazer uma nova revisão de alguns desses conceitos fundamentais para a Narratologia – *narrativa, texto, texto narrativo, narrador, autor*, e

---

<sup>25</sup> Mesmo que tenham sido desenvolvidas a partir de textos literários, eram noções *narratológicas* e não da Teoria da Literatura. É como dizíamos no caso do exemplo das frases na Linguística: a estrutura do sistema pode, à princípio, ser extraída de um ou dois exemplares. Tanto eram noções narratológicas que elas foram aplicadas com sucesso em tantas outras artes que passaram a ser entendidas como portadoras de “narratividade”. Genette é exemplar nesse sentido: no *Discurso da Narrativa*, 1980, ele partiu do livro *Em Busca do Tempo Perdido*, do Marcel Proust, para desenvolver ferramentas estritamente narratológicas e absolutamente independentes do livro em questão, isto é, universalizadas e aplicáveis a qualquer outro texto narrativo do mundo, e. g., as noções de *elipse, flash back, intradiegeese, homodiegético*, etc.

<sup>26</sup> Original: “The price for this expansion of narratology’s domain is the diminishing coherence of the field, once a major strength of structuralist narratology. Such unity can now no longer be taken for granted, but has to be renegotiated from scratch [ . . . ]”

mesmo *Narratologia*, entre outros –, cujos entendimentos são necessários para qualquer discussão narratológica, mesmo correndo o risco de, considerando o debate geral do campo em seu estado atual, aumentar a confusão com mais uma proposta de terminologia: lutaremos para fazer justamente o caminho contrário. Buscaremos, primeiro, estabelecer definições coerentes com os achados das pesquisas pós-clássicas que vêm sendo desenvolvidas hoje, mas também exploraremos algumas consequências teóricas de se ter estabelecidas estas novas definições – isto é, com elas clarificadas, algumas conclusões clássicas precisarão ser revistas e esperamos apontar as direções para que isto seja feito. Importa destacar que quando nos colocamos aqui o objetivo de fazer uma “revisão” de alguns conceitos narratológicos, não queremos dizer que pretendemos fazer uma revisão etimológica, e muito menos uma revisão historiográfica. Não iremos adiante elencar alguns usos possíveis destes conceitos e deixar por isso mesmo, nem fazer um histórico de como eles foram usados por diferentes autores. A revisão que esperamos fazer aqui é no sentido de visitar alguns usos para apontar suas contradições e, em seguida, apontar novos usos que sejam mais rigoroso, coerentes e explicativos. Em muitos dos casos, estaremos apenas reconstruindo com nossos termos argumentos feitos por outros narratólogos – um trabalho que esperamos encontrar sua validade na contribuição que ele pode dar para o estabelecimento de uma terminologia narratológica em língua portuguesa.

Em entrevista dada ao narratólogo chinês Qiao Guoqiang, Geral Prince diz:

Eu acho que uma maneira de fazer Narratologia ou, de modo mais generalizado, de se engajar em empreitadas científicas similares, é primeiro chegar em generalizações ou hipóteses sobre uma entidade particular (narrativas, por exemplo), generalizações baseadas em observações e estudos de vários exemplos dessa entidade, e então deduzir outros princípios pertinentes que sejam permitidos por estas generalizações. Em outras palavras, eu acho que uma maneira de proceder é usar indução e então dedução (2012, pp. 37-38; tradução nossa<sup>27</sup>).

Este é o método que iremos adotar aqui. Começaremos com sugestões extraídas do uso comum ou das observações mais banais do objeto de estudos sem a menor pretensão de tê-las como verdades científicas ou finais. Colocaremos, em seguida, estas sugestões banais sob escrutínio e faremos deduções a partir delas. Com isso queremos dizer que estas primeiras

---

<sup>27</sup> Original: “I think that one way of doing narratology or, more generally, of engaging in similar scientific endeavors, is first to arrive at generalizations or hypotheses about a particular entity (narrative, for instance), generalizations based on observing and studying various examples of this entity, and then to deduce other pertinent principles allowed by these generalizations. In other words, I think that one way of proceeding is to use induction and then deduction”.

definições que demos até aqui e que daremos nas próximas página não são finais e passarão por inúmeros processos ao longo do trabalho até que assumam uma forma mais resistente. O narratólogo que lê o que escrevemos até aqui irá, talvez, se espantar com defesas de noções assim tão antigas, algumas já até esquecidas ou consideradas agora indefensáveis. Nós mesmos discordamos de muito do que defendemos até aqui, e discordamos sobretudo da fragilidade dos argumentos apontados. Entretanto, para manter nosso método de partir de induções banais para chegar em deduções significativas, devemos começar com o que há de superficial e opinativo no pensamento sobre textos narrativos. Se estaremos visitando noções de autores primeiros, muitas já deixadas de lado há tempos pela Narratologia, estaremos também tentando revisá-los, isto é, estabelecer o que eles mesmos propuseram com um mínimo de sistematização e bases teóricas que ainda se suportam – não é uma simples visita a conceitos clássicos, mas uma tentativa de retomá-los com os fundamentos teóricos necessários para poder utilizá-los como ponto de partida para uma teoria de Narratologia que se coloque mais de acordo com os achados contemporâneos (o que, evidentemente, não foi feito ainda nestas primeiras páginas, embora tenhamos já discutido algumas noções importantes). Esperamos que um leitor já iniciado nos debates narratológicos consiga nos suportar defendendo noções intermediárias ou de partida até que se chegue à parte que consideramos vigente e atualmente digna de defesa.

Iremos, primeiro, estabelecer bases epistemológicas que se manterão fixas até a última página desta obra – pois consideramos ter pressupostos de uma teoria do conhecimento (que não dê conta apenas do conhecimento dos textos narrativos, mas do conhecimento em geral mesmo) como imprescindível para qualquer pensamento de Narratologia, sendo a falta dessas discussões um dos problemas que apontaríamos na história o campo – ou, quando não a falta, a assumpção de pressupostos incoerentes ou ultrapassados. Em seguida, em nosso caminho de indução e depois dedução, começaremos com uma proposta banal de definição para o termo “*texto*” e extrairemos algumas afirmações sistematizadas a partir dela; esperamos que, ao fim, essas primeiras propostas de indução ou sobrevivam ao escrutínio ou tenham mudado o suficiente para encontrarem seu lugar em uma teoria de Narratologia bem fundamentada. Começaremos pelo termo “*texto*” para nos manter fiéis à exigência metafísica de estudar os princípios primeiros antes de partir para qualquer outra coisa.

O primeiro capítulo deverá ser um tanto mais denso que os demais: sua leitura exigirá que deixemos de lado um pouco os textos narrativos propriamente ditos em favor de uma discussão conceitual que se propõe a estabelecer bases primeiras epistemologicamente coerentes e devidamente sistematizadas. Assim, o capítulo um estará em um diálogo muito maior com a Filosofia, ou com uma *Filosofia da Narratologia*, do que com o desenvolvimento que a historiografia tradicional Narratologia em si tomou. Apresentaremos as fundamentações do pensamento poético em Platão e em Aristóteles que depois desembocaram no formalismo e no estruturalismo, introduziremos algumas críticas a essas fundamentações e sugeriremos um pressuposto epistemológico outro. No segundo capítulo, tentaremos compreender e definir o que é um “texto narrativo” a partir de uma discussão de o que diferencia um texto narrativo de qualquer outro texto do mundo – tudo à luz da fundamentação colocada anteriormente. Já no terceiro capítulo, entraremos em discussões mais tradicionalmente entendidas como narratológicas e passaremos a discutir as manifestações de alguns sujeitos que podemos identificar em um texto narrativo. Faremos uma revisão de noções clássicas (*autor, narrador* e eventuais derivações destes) a partir da definição previamente estabelecida para “texto narrativo”. Estabeleceremos ali também um diálogo com autores mais recentes e com alguns achados da chamada “Narratologia Pós-Clássica”.

## 1. Fundamentos epistemológicos da narrativa

### 1.1.1. Fundamentos para a expulsão dos poetas em Platão

Entre as várias urgentes necessidades da teoria literária – poética no sentido amplo – está um tratamento razoável da estrutura da narrativa, dos elementos da contação de história, de suas combinações e articulações. A tarefa é delineada por Aristóteles, mas apenas delineada; a *Poética* postula mais perguntas que consegue responder (Chatman, 1978, p. 15; tradução nossa<sup>28</sup>).

Conforme a tradição em que iremos desenvolver as primeiras reflexões desta obra, tudo começa com a filosofia de Aristóteles (por ter distinguido forma e matéria)<sup>29</sup> – que, por sua vez, nos leva a seu mestre, Platão. Narratólogos clássicos utilizam muitos conceitos vindos do pensamento platônico-aristotélico, mas também propõem seus próprios conceitos inseridos nessa tradição grega. Nas páginas seguintes iremos expor alguns pensamentos platônicos e aristotélicos buscando evidenciar como, a partir de certas bases epistemológicas, eles construíram noções que listaremos e que foram adotadas por narratólogos do século XX. Começaremos pelo caso da expulsão dos poetas em Platão, que resulta em uma longa definição de “narrativa” iniciada com uma questão de teoria do conhecimento.

A *República* (2001) é uma obra platônica em que personagens que discordam sobre determinados tópicos são colocados a dialogar. Analisaremos aqui alguns trechos do diálogo em que Sócrates discute com Adimanto sobre como seria uma cidade ideal e justa. Importa saber que Platão adotava também figuras históricas como personagens em seus diálogos, e que Sócrates, historicamente seu professor, costumava ser o protagonista. De forma geral, nos diálogos platônicos, toma-se aquilo que Sócrates defende como aquilo que o próprio

---

<sup>28</sup> Do original: “Among the many pressing needs of literary theory – poetics in the broad sense – is a reasoned account of the structure of narrative, the elements of storytelling, their combination and articulation. The task is delineated by Aristotle, but delineated only; the *Poetics* opens more questions than it answers”.

<sup>29</sup> Ver, por exemplo, Seymour Chatman, que começa o ensaio *On Defining “Form”* dizendo: “vou argumentar, de um ponto de vista diretamente aristotélico, que não há alternativa para a forma, que nenhum discurso, efetivamente nenhuma comunicação, pode evitar possuir forma, da mesma maneira que não pode evitar possuir conteúdo. Sei que é popular argumentar monistamente que forma e conteúdo são um, uma posição que em última instância é a de Platão, mas que ganhou grande suporte no Período Romântico. [...] Uma recente e sofisticada versão é a do Estruturalismo Francês – derivando do Formalismo Russo e da linguística Saussuriana-Hjelmsleviana” (1971, p. 217).

Platão defendia: ao invés de escrever um texto em primeira pessoa colocando claramente sua própria fala, atribuía as palavras ao Sócrates e o colocava em diálogo com outros.

O Livro X da República traz “o famoso tópico da expulsão dos poetas”<sup>30</sup>, como diz Maria da Penha Villela-Petit (2003) em um texto que discute a questão à luz dos outros livros da República e de outras obras, buscando evidenciar uma querela antiga entre poetas e filósofos por trás do tópico – isto é, a expulsão dos poetas da cidade justa é muito mais uma questão em torno de noções como as de justiça, conhecimento, ou educação, e das relações que a poesia estabelece com a cidade e os indivíduos, do que uma questão formal da poesia:

Platão mostra a necessidade de se discutir as afirmações dos poetas. Trata-se assim de destituí-los da autoridade de que ainda gozam na educação e na opinião comum. Só graças à discussão filosófica e a uma educação por ela inspirada — o que pressupõe a produção ou a seleção de mitos — é que se pode esperar uma maior realização da justiça, tanto no plano do indivíduo (do governo de sua alma) quanto no nível da cidade (VILLELA-PETIT, 2003, p. 51)

Eis uma das passagens da República que marca a expulsão dos poetas, quando diz Sócrates a Adimanto:

- Ora a verdade é que – prossegui eu – entre muitas razões que tenho para pensar que estivemos a fundar uma cidade mais perfeita do que tudo, não é das menores a nossa doutrina sobre a poesia.
- Que doutrina?
- A de não aceitar a parte da poesia de caráter mimético. A necessidade de recusar em absoluto é agora, segundo me parece, ainda mais claramente evidente, desde que definimos em separado cada uma das partes da alma (p. 449).

Quando faz referência às “partes da alma” e que a separação delas evidencia a necessidade de expulsar os poetas, Platão coloca claramente as fundamentações epistemológicas que assume para condenar a poesia: em última instância e de modo conciso, o problema é que os poetas “*imitam*” coisas que não conhecem verdadeiramente, mas apenas por aparências. Aqui, as palavras “conhecer verdadeiramente” fazem referência à Teoria das Ideias de Platão: primeiro, toma-se que a realidade pode ser separada entre um “*mundo visível*” e um “*mundo inteligível*”. Tanto o mundo visível quanto o mundo inteligível podem ser ainda separados em dois segmentos cada: o mundo visível possui de um lado as sombras, reflexos em espelhos, na água, e em superfícies brilhantes, e, de outro lado, as coisas que dão origem a essas sombras e reflexos, como os seres vivos e não-vivos; já o mundo inteligível

---

<sup>30</sup> As noções de “*poesia*” e “*poeta*”, nesse caso, são específicas: “Platão não está se referindo a tudo aquilo que se apresenta como poema. ‘Poesia’ no contexto da República tem a ver com as composições dos grandes poetas da tradição e, sobretudo, com a poesia mimética, seja ela épica ou trágica” (Villela-Petit 2003, p. 52). A noção de “*poesia mimética*” será apresentada no tópico seguinte.

diz respeito a dois segmentos em que, no primeiro, a alma investiga algo do mundo visível e faz hipóteses para chegar em conclusões, e no segundo, a alma não chega em “conclusões”, mas em “princípios” que não admitem hipóteses: serve-se, para isso, apenas de “ideias”. A essas quatro categorias correspondem quatro momentos do conhecimento, respectivamente: “*inteligência*” (investigação sem hipóteses) e “*entendimento*” (investigação com hipóteses), no mundo inteligível – e “*fé*” (investigação das coisas) e “*suposição*” (investigação das imagens), no mundo visível. Há uma hierarquia: as ideias e a inteligência estão no topo; o máximo, leia-se o verdadeiro, do conhecimento, é contemplar uma ideia, o mínimo é contemplar uma imagem – o máximo é a inteligência, o mínimo é a suposição.

Os poetas produzem imagens, pois produzem através de suposições ou de fé e não da inteligência (como fazem os filósofos), e eis a fundamentação epistemológica do problema. O reflexo de uma árvore em um espelho não é a árvore propriamente dita, mas apenas uma imitação dela: uma é a árvore verdadeira, e a outra não – a pintura de uma árvore, neste caso, também não é mais verdadeira que seu reflexo.

Eis a passagem da República em que toda a divisão apresentada acima é postulada, quando diz Sócrates em diálogo com Adimanto:

— Supõe então uma linha cortada em duas partes desiguais; corta novamente cada um dos segmentos segundo a mesma proporção, o da espécie visível e o da inteligível; e obterás, no mundo visível, segundo a sua claridade ou obscuridade relativa uma secção, a das imagens. Chamo imagens, em primeiro lugar, às sombras; seguidamente, aos reflexos nas águas, e àqueles que se formam em todos os corpos compactos, lisos brilhantes, e a tudo o mais que for do mesmo gênero, se estás a entender-me.

— Entendo, sim.

— Supõe agora a outra secção, da qual esta era imagem, a que nos abrange a nós, seres vivos, e a todas as plantas e toda a espécie de artefactos.

— Suponho.

— Acaso consentirias em aceitar que o visível se divide no que é verdadeiro e no que não o é, que, tal como a opinião está para o saber, assim está a imagem para o modelo?

— Aceito perfeitamente.

— Examina agora de que maneira se deve cortar a secção do inteligível.

— Como?

[. . . Ainda Sócrates:] – A alma é obrigada a servir-se de hipóteses ao procurar investigá-la, sem ir ao princípio, pois não pode elevar-se acima das hipóteses, mas utilizando como imagens os próprios originais dos quais eram feitas as imagens pelos objectos da seção inferior [mundo visível], pois esses também, em comparação com as sombras, eram considerados e apreciados como mais claros.

[. . . Ainda Sócrates:] – Pega agora nas quatro operações da alma e aplica-as aos quatro segmentos: no mais elevado, a inteligência, no segundo, o entendimento; ao terceiro entrega a fé, e ao último a suposição, e coloca-os por ordem, atribuindo-lhes o mesmo grau de clareza que os seus respectivos objectos têm de verdade (pp. 311-313).

Usando o exemplo de uma cama, Platão traz que ela existe em ao menos três maneiras: a primeira, na forma ideal (de ideia), que só pode ter sido feita por Deus, “porque, quanto à ideia propriamente, não há artífice que possa executá-la. Pois como haveria de fazê-lo?” (p. 451). A segunda cama é a feita por um marceneiro; e a terceira, por um pintor.

A cama de Deus situa-se no mundo inteligível como ideia. Deus não imita uma cama anterior – ela não é como um reflexo ou uma pintura –, mas cria mesmo o que é a essência que faz a cama ser cama: a cama verdadeira e ideal. Já as camas do marceneiro e a do pintor situam-se no mundo visível, e tanto um quanto o outro são imitadores de camas. O marceneiro pode contemplar aquilo que faz a cama ser cama, a cama ideal de Deus, e buscar imitá-la, fazendo uma cama no mundo visível mais próxima possível da verdade inteligível. Quanto ao pintor, se imita uma cama feita por um marceneiro, então estará imitando a aparência da cama e não a cama real; poderá estar imitando a partir da suposição, da fé, do entendimento, mas não da inteligência. Começa Sócrates:

- Considera então o seguinte: relativamente a cada objecto, com que fim faz a pintura? Com o de imitar a realidade, como ela realmente é, ou a aparência, como ela aparece? É imitação da aparência ou da realidade?
- Da aparência.
- Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade (p. 455).

O pintor, então, não pode ser senão um imitador e portanto um criador de coisas afastadas da verdade. Também começa Sócrates:

- E do pintor, diremos também que é o artífice e o autor de tal móvel?
- De modo algum.
- Então que dirás que ele é, em relação à cama?
- O título que me parece que se lhe ajusta melhor é o de imitador daquilo de que os outros são artífices.
- Seja – concordei eu –. Chamas, por conseguinte, ao autor daquilo que está três pontos afastado da realidade, um imitador (p. 454).

A figura do poeta e a noção de poesia são colocadas a partir daí como correlatas ao papel do pintor e da pintura. “A principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade”, profere Sócrates (p. 461).

É nesse cenário que a expulsão dos poetas aparece como uma questão pedagógica<sup>31</sup>. A circulação dessas imitações que estão afastadas da verdade faz mal ao indivíduo comum de uma polis ideal. “Na passagem onde se lê que a poesia mimética deve ser expulsa da

---

<sup>31</sup> Ver *Educação e Expulsão dos poetas: o caso Platão*, de Carolina Araújo (2013).

cidade, a cidade de que metaforicamente se trata é antes de mais nada a da nossa própria alma” (2003, VILLELA-PETIT, p. 67). Ocorre que as poesias agradam aos sentidos: possuem metro, ritmo, harmonia – e isso seduz. O indivíduo acaba por tomar como verdadeiro aquilo que só pode ser uma imitação – seu conhecimento nunca chegará ao nível da inteligência pois não contempla as ideias, mas imagens de coisas, e essas imagens são elas mesmas frutos da não-inteligência (não-contemplação das ideias). Novamente Sócrates:

– Do mesmo modo diremos, parece-me, que o poeta, por meio de palavras e frases, sabe colorir devidamente cada uma das artes, sem entender delas mais do que saber imitá-las, de modo que, a outros que tais, que julgam pelas palavras, parecem falar muito bem, quando dissertam sobre a arte de fazer sapatos, ou sobre a arte da estratégia, ou sobre qualquer outra com metro, ritmo e harmonia. Tal é a grande sedução natural que estas têm, por si sós (p. 461).

“Os poetas eram verdadeiramente os mestres, os educadores da Grécia, como se dizia sobretudo de Homero” (VILLELA-PETIT, p. 55). Por isso os poetas eram tão perigosos à cidade justa do Platão: seduziam para a não-verdade.

### 1.1.2. Mimesis e diegesis em Platão

A partir de análises dos livros anteriores da *República*, a citada Villela-Petit notou que, aparentemente de maneira contraditória, “Platão não hesita em recorrer aos poetas quando o que dizem se aproxima da verdade” (p. 59). Isso fica entendido pela crítica que o filósofo faz: ele não condena a pintura propriamente dita, ou a tragédia ou a comédia em si enquanto, digamos, manifestações artísticas: ele condena a imitação das aparências, a criação feita a partir daquilo que não se conhece. É uma questão epistemológica porque um pintor poderia pintar uma válida cama se ele tomasse como ponto de partida uma contemplação da ideia de cama, e não a cama feita por um marceneiro: isto é, se procedesse com sua alma para fazer uma investigação correta do que é uma cama (através da inteligência), para primeiro conhecê-la verdadeiramente e só depois pintá-la. O pintor, ou, neste caso, o poeta, deveriam ser filósofos para permanecerem na cidade ideal; do contrário, educam mal os cidadãos ensinando-lhes mentiras, pois "o imitador não tem conhecimentos que valham nada sobre aquilo que imita" (p. 464). Diz Sócrates sobre como deveria ser a cidade ideal quanto a isso:

– Logo, devemos começar por vigiar os autores de fábulas, e selecionar as que forem boas, e proscrever as más. As que forem escolhidas, persuadiremos as mães e as crianças a contá-las às crianças, e a moldar as suas almas por meio das fábulas, com muito mais cuidado do que os corpos com as mãos. Das que agora se contam, a maioria deve rejeitar-se.

– Quais?

- Pelas fábulas maiores avaliaremos das mais pequenas. Pois é forçoso que a matriz seja a mesma e que grandes e pequenas tenham o mesmo poder. Ou não achas?
- Acho. Mas não entendo quais são essas maiores que dizes.
- As que nos contaram Hesíodo e Homero – esses dois e os restantes dos poetas. Efectivamente, são esses que fizeram para os homens essas fábulas falsas que contaram e continuam a contar (p. 87).

Platão critica Homero especialmente no que diz respeito à representação de divindades. É um malefício pedagógico porque poesias que não imitassem mal aos deuses ensinariam bem as crianças, instruiriam suas almas no sentido de se tornarem bons cidadãos, bons governantes. Vide o exemplo do papel das boas poesias na formação de bons soldados, onde diz Sócrates:

- Pois quê? Quem acreditar no Hades e nos seus terrores, julgas que não teme a morte e que, em combate, a prefere à derrota e à escravidão?
- De modo algum.
- Por conseguinte, temos, parece-me, de exercer vigilância também sobre os que tentam narrar estas fábulas e de lhes pedir que não caluniem assim sem mais o que respeita ao Hades, mas que antes o louvem, quando não as suas histórias não são verídicas nem úteis aos que se destinam ao combate.
- Seguramente que sim. (2001, p. 101)

Isto é, aquele que crescer ouvindo narrativas sobre Hades (deus grego do submundo e do reino dos mortos, ou o próprio submundo e o reino dos mortos em si) que o respeitem e não o caluniem, e aquele que, por conta disso, o respeitar e o temer: este tornar-se-á o melhor soldado para a cidade ideal imaginada na República, pois este preferirá a morte em combate à desistência e escravidão – visto que este aprenderá, pelas poesias, que é melhor morrer em combate que ser capturado vivo e tornar-se escravo. Assim, embora a poesia possa apenas imitar o Hades como uma imagem, e nunca dá-lo para a ouvinte ou apreciadora da obra como algo ideal, que seria o único contato efetivamente com a Verdade do Hades, uma poesia que imita, nos limites do possível, adequadamente o Hades, é de extremo valor para Platão: através dela, pode-se transmitir bons valores. É importante que cada pessoa conheça as poesias adequadas, pois elas transmitem valores adequados; poesias que, pelo menos, esforçam-se para, por exemplo, mostrar o verdadeiro Hades, e não uma versão deturpada dele. Aí que o Poeta precisa ser um pouco Filósofo também: para se produzir a poesia de modo a colocá-la o mais próximo possível da verdade, é preciso sobretudo conhecer a verdade, e quem conhece a verdade é o filósofo. No fim das contas, o que é preciso é que a imitação artística contenha o mínimo de imitação; quanto menos, mais preserva-se da verdade.

Daí em diante, Platão inicia um exercício de revisão das obras Homéricas com vistas a diminuir o nível de imitação presente nos textos (uma vez que cada “imitação” é um passo para o lado errado na hierarquia que apresentamos no tópico anterior), e de modo a aproximá-los o máximo possível das ideias e da Verdade. Citando uma passagem da *Ilíada* e comentando sobre ela, Sócrates (ainda como porta-voz de Platão) diz:

– Sabes, portanto, que até este ponto da epopéia

*E dirigiu súplicas a todos os Aqueus,  
especialmente aos dois Atridas, comandantes dos  
povos,*

é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse e não ele. E, depois disto, fala como se Crises fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião. E quase todo o resto da narrativa está feito deste modo, sobre os acontecimentos em Ílion, em Ítaca e as provações em toda a *Odisseia* (2001, p. 116).

Surge, aqui, pela primeira vez no pensamento ocidental tradicional de modo historicamente impactante, a reflexão sobre o emissor de um discurso narrativo e o conjunto de signos que este escolhe para se expressar. Agora a discussão já é uma questão muito mais da “forma” da poesia, no sentido do formalismo russo.

Em termos platônicos, é o próprio “*poeta*” – que agora podemos começar a entender como termo técnico para o filósofo –, Homero, quem diz a frase “e dirigiu súplicas a todos os Aqueus”: estas palavras não são colocadas na boca de nenhum dos personagens. Poderíamos tão bem substituir por “[eu, Homero, digo que . . .] e dirigiu súplicas a todos os Aqueus”. Por outro lado, em um trecho como:

Palpando, a cicatriz conhece a velha,  
Nem pode o pé suste; cai dentro a perna,  
E a bacia retine e se derrama.  
Dor a assalta e prazer; nos olhos água,  
Presa às fauces a voz, lhe afaga o mento,  
E balbucia enfim: “Tu és, meu filho,  
És Ulisses; depois que te hei palpado,  
Ora por meu senhor te reconheço.” (HOMERO, 2009, p. 355)

Aqui ocorre, segundo Platão, que Homero tenta convencer-nos que as palavras entre aspas não foram proferidas por ele, Homero, mas pela ama Euricléia. Sócrates (ainda como porta-voz de Platão) diz a Adimanto:

– Mas quando ele profere um discurso como se fosse outra pessoa, acaso não diremos que ele assemelha o mais possível o seu estilo ao da pessoa cuja fala anunciou?

– Diremos, pois não!

– Ora, tornar-se semelhante a alguém na voz e na aparência é imitar aquele com quem queremos parecer-nos?

- Sem dúvida.
- Num caso assim, parece-me, este e os outros poetas fazem sua narrativa por meio da imitação. (2001, p.117)

Se quiséssemos fazer uma narrativa mais próxima da Verdade, tais imitações necessitariam ser excluídas. O poeta teria que abster-se de fazê-las. Homero não deveria proferir falas tentando nos convencer que quem diz é alguém senão ele. "Se, porém, o poeta não se ocultasse em ocasião alguma [isto é, se jamais ele fingisse ser outra pessoa (um personagem) além de si mesmo], toda a sua poesia e narrativa seria criada *sem a imitação*," diz Sócrates na República (p. 117). E, para exemplificar, Platão chega ao ponto de reescrever uma cena Homérica, que originalmente se dava na forma de diálogos (onde estoura a imitação), por meio da pura expressão do poeta; eis o trecho reescrito:

O sacerdote chegou e fez votos por que os deuses lhes concedessem conquistar Tróia e salvar-se, mas que lhe libertassem sem a filha mediante resgate, por temor aos deuses. A estas palavras, os outros respeitaram-no, e concordaram; porém, Agamémnon, enfurecido, ordenou-lhe que se retirasse imediatamente e não voltasse, sob pena de de nada lhe valerem o ceptro e as bandas do deus. [...] O ancião, ao ouvir estas palavras, teve receio e partiu em silêncio, e, afastando-se do acampamento, dirigiu muitas preces a Apolo, invocando os atributos do deus, recordando e pedindo retribuições, se jamais, ou construindo templos, ou sacrificando vítimas, lhe tinha feito oferendas de seu agrado. (2001, p. 117)

Aqui, segundo Platão, em nenhum momento do trecho os personagens recebem o direito de falar – ou, melhor, em nenhum momento o poeta tenta convencer-nos, por meio de uma imitação, que não é ele mesmo a pronunciar as palavras. O poeta se absteve, na medida do possível, de imitar. A nomenclatura platônica aqui é a de "*mimesis*" ("imitação") em seu formato puro, para o caso do poeta que imita os personagens, e "*diegesis*" (não à toa geralmente traduzido como narração ou narrativa), quando o poeta fala com suas próprias palavras. Por isso é que Villela-Petit diz que "na Poética a denominação de poesia fica de certo modo reservada às obras de caráter mimético, como as de Homero e as dos poetas trágicos ou cômicos" (2003, pp. 52-53) – a crítica de Platão não é propriamente à poesia, mas à poesia mimética<sup>32</sup>.

Para evitar que fiquem dúvidas, outro exemplo. Eis um trecho em *mimesis*:

João se aproximou de Maria e disse: "bom dia!"

---

<sup>32</sup> Villela-Petit ainda traz que cabe uma ressalva, pois "isso, porém, não quer dizer que toda *mimesis*, toda imitação, seja por si própria condenada. É preciso conservar para os jovens a possibilidade de imitar aqueles heróis que se distinguem pela beleza de seu caráter e de sua conduta" (p. 65). A questão da expulsão dos poetas, se analisada à fundo, é bem complexa. Mas na República predomina uma noção de condenação da poesia mimética.

Agora eis o mesmo trecho em diegesis:

João se aproximou de Maria e a cumprimentou desejando um bom dia.

No primeiro caso, o agente que produz o texto – “*o poeta*”, como chamaria Platão – abandona a expressão de própria identidade e, através das aspas, assume a voz de um personagem para dizer “bom dia!”, fingindo sê-lo e afastando-se assim da verdade; no segundo caso, não ocorre esta imitação e o agente produtor do relato fala apenas em nome de si, mantendo-se tão próximo da verdade quanto possível – se colocarmos no esquema epistemológico do Platão.

Daí a clássica diferenciação entre imitar e narrar, ou dramatizar e narrar, ou mostrar e contar, a depender do autor e da tradução: em todo caso, é um resto da separação platônica entre mimesis (pura imitação) e diegesis (pura expressão do poeta): daí dizer que em uma arte como o Teatro ocorre a mimesis, porque os eventos são imitados através de atores que fingem ser os personagens – enquanto que um tradicional conto de fadas escrito ou contado oralmente (por exemplo, *Cinderela*, *Barba Azul*, ou *Pele de Asno*, os três de Charles Perrault) tende muito mais a utilizar-se da diegesis, vulgo narração, ao fazer uma única figura dar conta de assumir o ato de narrar sem fingir ser os outros. Wayne C. Booth (2003, nos três primeiros capítulos mas sobretudo no capítulo 3), explica bem como essa distinção definiu todo um momento da história do romance marcado por uma busca por objetividade através de enunciados sem marcas de subjetividade do escritor: predominava o mostrar, a mimesis, em desfavor do contar, a diegesis.

### 1.2.1. Proposta de diegesis como imitação em Aristóteles<sup>33</sup>

Aristóteles, discípulo de Platão, partiu da concepção de mimesis e diegesis de seu mestre para desenvolver seus próprios pensamentos. Mas, e isto é uma marca da Filosofia aristotélica, ele usa os pressupostos platônicos como fundamentos para construir *caminhos* – às vezes, na verdade na maior parte delas, que chegam nas mesmas conclusões que Platão,

---

<sup>33</sup> Nossa interpretação de Platão e Aristóteles, embora feita por leituras diretas, nos coloca em débito principalmente com os cursos de problemas metafísicos de Alice Haddad e Paulo Faitanin, do Departamento e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, mas também com os cursos de história da filosofia do Henrique Elfes (2013) e do Arthur F. Holmes (2015). Para textos breves com leituras mais detalhadas de outras noções aristotélicas que dominaram o pensamento sobre narrativas pré-Narratologia, ver ARAÚJO (2011) e QUEIROZ (2013). Para alguns desdobramentos de Aristóteles em outros autores pré-Narratologia, ver FREITAS (2011), FREYTAG (1894) e HORÁCIO (1984).

às vezes que chegam em lugares outros. Em fato, por exemplo, para Aristóteles, as imitações poéticas têm um status louvável, muito longe de ser algo que, por ser cópia deturpada, caracterizaria um afastamento da verdade. Na *Poética*, o filósofo escreve:

Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. Uma prova disto é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres. A razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos [!] mas é-o igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala. É que eles, quando vêem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem [!] e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, “este é aquele assim e assim”. Quando, por acaso, não se viu anteriormente o objeto representado, não é a imitação que causa prazer, mas sim a execução, a cor ou qualquer outro motivo do género. (2008, p. 42)

Assim, enquanto em Platão uma pintura de um determinado objeto representaria uma cópia de último e mais baixo nível, conseqüentemente distante da verdade e um desfavor existencial e pedagógico, em Aristóteles tal pintura forneceria um ato de aprendizagem por ser, digamos, um pequeno vislumbre da verdade – e, efetivamente, de vislumbre em vislumbre o homem ou a mulher apreciador da poesia teria o prazer de aprender, o que já faz a coisa toda valer à pena. Há um fundamento para isso, que é o de considerar as “*formas*” (ideias, em Platão) como sendo imanentes, e não como sendo transcendentas (conforme fazia Platão) – em outras palavras, para Aristóteles as formas estão nas coisas, e para Platão, ao contrário, as coisas é que participam das ideias. Em Platão as coisas nos fazem “lembrar” das ideias; em Aristóteles nós deduzimos as formas a partir da experiência empírica que temos com as coisas.

Começa aí seu estudo: como primeira proposta, diz Aristóteles que diversas poéticas “são todas, vistas em conjunto, imitações” (p. 37). Aqui, mesmo diegesis é mimesis, ou, melhor dizendo, um dos vários tipos de mimesis. Opor de modo contraditório imitação/mimesis e narração/diegesis já não faz mais sentido. Diz ele ainda que as várias imitações “diferem entre si em três aspectos: ou porque imitam por *meios* diversos ou *objetos* diferentes ou de outro *modo* e não do mesmo” (p. 37; grifo nosso). Diegesis fica como uma categoria de mimesis.

Aristóteles, portanto, reserva o termo “mimesis” para a imitação poética de maneira geral. Pintura é mimesis, música é mimesis, “joão disse bom dia” é mimesis, “joão disse:

‘bom dia!’” é mimesis, etc<sup>34</sup>. A diferença de um para o outro não é o fato de ser ou não mimesis, e sim os aspectos definidos anteriormente: “*meios*”, “*objetos*” e “*modos*”.

### 1.2.2. Imitação em Aristóteles

Então, meios, objetos e modos, as três propriedades que diferenciam uma imitação de outra. Falando das imitações poéticas que interessam a este trabalho, que ainda não tinham nome na época de Aristóteles mas que podemos chamar aqui de “*artes narrativas*”, ele coloca como pressuposto que elas possuem como objeto de imitação as ações humanas: isto é, toda poética – ou, como preferiremos chamar daqui em diante, *arte* – imita, mas só algumas imitam ações humanas: as que propomos, por agora, chamar de artes narrativas. Uma primeira definição de “*artes narrativas*” a partir de Aristóteles seria: as artes que têm como objeto de imitação as ações humanas.

Depois, falando dos meios de imitação, ele cita como exemplo as cores, a melodia, o ritmo e o metro; cada arte usa alguns e não outros, e especifica-se desta forma – falaríamos aqui do texto, a tal atualização material da narrativa que apontávamos: o meio poderia ser um filme, um livro, as imagens, os sons, etc.

(Brevemente, apenas com isso já podemos ver como é aristotélica a raiz da Narratologia contemporânea. André Gaudreault e François Jost, por exemplo, falam de “*matérias de expressão*” (2009, p. 44) para defender que o Cinema pode expressar algo ora através da música, ora através da imagem, etc: o que seria isso se não uma retomada dos meios de imitação aristotélicos? Narratologicamente, é um clássico estudo do discurso (do texto, em nossa terminologia): e isso, o que seria se não também uma retomada da abstração do meio de uma arte para fins de estudo?<sup>35</sup>)

---

<sup>34</sup> A questão da expressão do poeta é um pouco delicada, principalmente à crítica e teoria do romance. Aristóteles coloca que representar e narrar são dois “modos” de imitação sem que um seja por definição superior ao outro, de maneira que “Sófocles seria um imitador igual a Homero, uma vez que os dois representam homens virtuosos, e igual a Aristófanes, porque ambos imitam pessoas em movimento, em actuação” (2008, p. 41). Se isso é um resgate da narração, não é uma carta-branca para o poeta se intrometer no que narra, por exemplo, usando palavras que chamem mais atenção para si que para as ações que imita. O poeta que narra pode fazer uma boa imitação por imitar boas ações, e não por aparecer bem no seu texto: as ações é que são o centro, não o poeta. Por isso, “o poeta, em si, deve dizer o menos possível, pois não é através disso que faz a imitação” (p. 94): ao invés de, digamos, “querer aparecer”, ele deve imitar as ações usando a narração, pois é isso que faz a sua arte.

<sup>35</sup> A definição do Christian Metz dá conta de muitas dessas propostas, principalmente as mais relevantes para o Cinema (caso de Gaudreault e Jost). Entretanto, muitas outras propostas existem e várias delas fogem do paradigma de conjunto de ações sendo imitadas. Isso será discutido com mais detalhes ainda neste capítulo.

Na discussão sobre o modo de imitação, entretanto, o problema platônico da participação do poeta retorna sob novos ares:

Há ainda uma terceira diferença: o *modo* como se imita cada um destes objectos. Com os mesmos meios podem imitar-se os mesmos objectos, ora narrando - seja tomando outra personalidade como faz Homero, seja mantendo a sua identidade sem alteração - ora representando todos em movimento e em atuação. (ARISTÓTELES, 2008, p. 40)

Assim, se Platão trazia a imitação como oposto à narração, Aristóteles identifica uma imitação única que se categoriza a partir de suas propriedades sem deixar de ser imitação; a diferença entre o que ocorre quando o poeta se expressa e quando o poeta finge ser outra pessoa não é mais a diferença entre imitação e não-imitação, mas entre dois modos de se dar uma imitação. Revela-se aqui um aprofundamento de fundamental importância: ainda quando Homero “toma outra personalidade”, da mesma forma que quando não o faz, Aristóteles considera que ele está imitando ações humanas. Isto é, tanto quando Homero em um diálogo tenta fazer-nos crer que não é ele a falar mas sim uma personagem, quanto quando ele não se propõe a fingir-se outro senão ele mesmo – em ambos os casos, ainda é Homero simplesmente fazendo imitações, diria Aristóteles.

Teríamos, pois, dois *modos* de imitar uma ação: um, *narrando* (proferindo enunciados formados por palavras), outro, *dramatizando* (atuando, fingindo ser os personagens, encenando seus gestos e tentando recriá-los diante a audiência) – nos termos de Platão teríamos diegesis (narrador se expressando diretamente, sem fingimentos) e mimesis (narrador tentando se passar por outra pessoa), mas enquanto em Platão ambos indicariam uma oposição entre o mais próximo e o mais afastado da verdade (a ideia), Aristóteles identifica os dois como sendo apenas diferentes modos de imitar (fazer mimesis de) ações, que estarão na imitação como forma imanente, o que faz com que a discussão sobre qual se aproxima mais da verdade seja irrelevante (embora ele considere um modo superior ao outro por questões de beleza e eficiência artística, de alcançar melhor os resultados que a arte deve alcançar). Eis uma passagem em que ele diz algo que poderíamos relacionar com a questão platônica de qual modo seria o mais verdadeiro:

Uma vez que o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens, imita sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser (p. 97).

Pode haver, nesse sentido, um descompasso entre como as coisas são e como elas ficaram na imitação. Aristóteles chama isso de “erro” mas faz uma linda defesa que evidencia e muito a diferença de seu pensamento para o de Platão; é valoroso citá-la quase por completo:

Escrever coisas impossíveis é errar; mas está correcto, se o objectivo próprio da arte (objectivo este já mencionado) for alcançado, se dessa forma se conseguir que uma ou outra parte se torne mais impressionante. [. . .]

Além disso, de qual das duas origens provém o erro, do que é inerente à arte poética ou de outra coisa accidental? De facto, não saber que a fêmea do veado não tem chifres é um erro menor do que pintá-la de forma nada semelhante. Além disso, se a censura é por não ter representado a verdade como é mas como deveria ser, pode resolver-se o problema como Sófocles, que disse que ele representava os homens como deviam ser e Eurípides como eles eram. E fica resolvida esta questão.

Se não servir nenhuma das duas soluções, pode invocar-se o que as pessoas dizem, como, por exemplo, as histórias tradicionais sobre os deuses: provavelmente não contam nem melhor nem de acordo com a verdade, mas talvez como era para Xenófanes; seja como for, realmente, é o que dizem. E há coisas representadas de um modo talvez não superior à realidade mas como eram outrora [. . .]

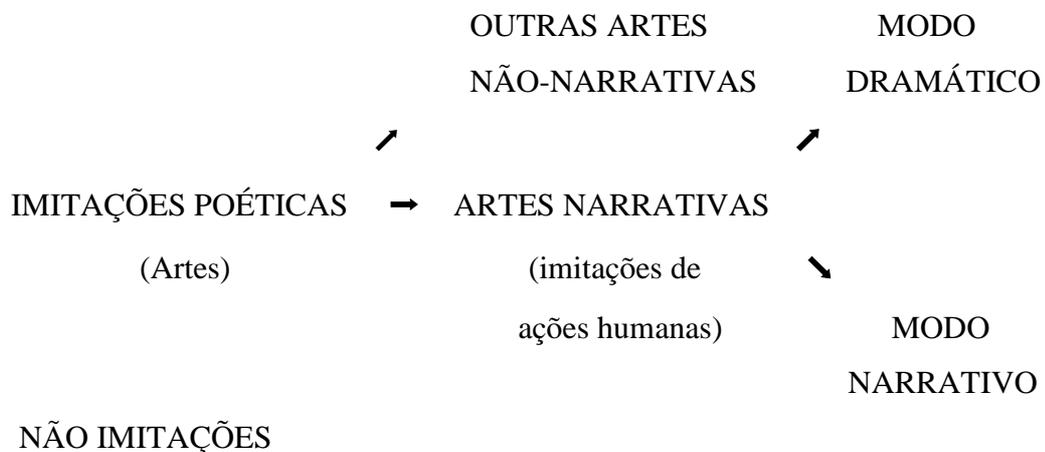
Não deve julgar-se se alguém diz ou faz alguma coisa bem ou mal unicamente pelo que é feito ou dito, examinando se é bom ou mau, mas considerando também quem faz ou diz, para quem ou quando ou a quem ou por que motivo: se, por exemplo, é para conseguir um bem maior ou para evitar um mal maior. [. . .]

De uma forma geral, o impossível deve justificar-se em relação ou ao objectivo da poesia ou ao que é melhor ou à opinião comum. No que respeita à poesia, mais vale o impossível convincente do que o possível que não convence [. . .] realmente, a arte deve superar o modelo. O irracional deve ser justificado por aquilo que as pessoas dizem e ainda porque, às vezes, não é irracional. Com efeito, é verosímil que possa acontecer alguma coisa contra a verosimilhança ( pp. 98-103).

Em outras palavras, as discordâncias entre a imitação e o objeto imitado são aceitáveis na Poética, na Arte. Teríamos, enfim, com Aristóteles, as artes que imitam ações humanas, e dentro delas as que fazem esta imitação narrando e as que o fazem dramatizando.

### **1.3. Críticas ao pressuposto epistemológico platônico**

Temos algumas razões para não adotar o esquema platônico. Primeiro, o de Aristóteles parece mais completo e explicativo, visto que com ele podemos ver que os termos mimesis e diegesis não definem coisas opostas-contraditórias, imitação e não-imitação, mas sim entre imitação e um-modo-de-imitação. As contradições, que o esquema de Aristóteles consegue abarcar, poderiam ser colocadas neste esquema:



Outra razão para não tomarmos o esquema platônico: um fenômeno apontado por Wayne C. Booth, a falta de pureza dos textos narrativos (que seriam objetos, obviamente, da categoria das artes narrativas). Primeiro, Booth versa sobre a impossibilidade de alcançar uma escrita sem marcas do poeta (ou “*autor*”, na terminologia dele), considerando que coisa como a escolha de palavras ou o ordenamento dos eventos apresentados já são expressões do autor ou poeta – não é por não falar na terceira pessoa que de repente a voz ou a figura do poeta somem. A noção platônica de pura mimesis torna-se bastante inválida. Por outro lado, poderíamos falar também que a pura diegesis seria impossível, pois um texto não dá conta da totalidade de um autor ou de um poeta e só apresenta recortes dele, isto é, escrever para expressar-se é imitar-se: é imitar a si mesmo, ou a versão de si mesmo que deseja-se apresentar. O poeta que aparece no texto é uma “imitação”, em termos platônicos, do próprio poeta que produziu o texto, já que “conforme escreve, ele cria não apenas um ideal e impessoal ‘humano em geral’ mas uma versão de ‘si próprio’ que é diferente dos autores implícitos que encontramos nos trabalhos de outras pessoas. Para alguns romancistas, parece, de fato, que eles se descobrem ou se criam conforme escrevem” (BOOTH, 1983, p. 70; tradução nossa<sup>36</sup>). Assim, se passarmos os textos do mundo pelo esquema platônico veremos que o grosso deles irá se apresentar como uma vacilação que não se encontra em nenhum dos dois extremos, mas em qualquer posição intermediária; ou então que realiza um jogo em que

<sup>36</sup> Original: “As he writes, he creates not simply an ideal, impersonal ‘man in general’ but an implied version of ‘himself’ that is different from the implied authors we meet in other men’s works. To some novelists it has seemed, indeed, that they were discovering or creating themselves as they wrote”.

alterna entre uma e outra sem com isso fixar-se em algum pólo. O mesmo é válido para o esquema aristotélico. Ainda assim, não deixa de ser uma distinção importante.

Outra crítica pertinente ao Platão seria a do “*argumento do terceiro homem*” trazido de modo significativo pelo Aristóteles mas já presente também no próprio Platão (o que confunde um pouco as coisas na história da Filosofia sobre qual doutrina ele adotava, se ele havia mudado de ideia ou se ele contraditoriamente possuía duas doutrinas, ou etc). O argumento vai assim: para saber que um homem é um homem, precisamos conhecer o homem ideal. Mas como sabemos que o homem ideal é um homem? Precisaríamos de um terceiro homem para isso. E para saber do terceiro homem, precisaríamos de um quarto; e assim iria o regresso ao infinito. Em outras palavras, precisaríamos de ideias de ideias, e isso é inadmissível. Os platônicos não ofereceram respostas que eliminassem o problema sem a necessidade de reconstruir todo o esquema de outra forma.

Aristóteles mantém-se bem – embora, como revelado pela diferença entre formalismo e estruturalismo que apresentamos na introdução, havia muito ainda a se desenvolver da distinção entre forma e matéria. Gostaríamos de daqui em diante adicionar um novo pressuposto epistemológico para ver como a Narratologia fica se revisada levando ele (o pressuposto) em conta. Trata-se da posição (sobretudo kantiana, mas também com muito de aristotélico) de que “não se pode duvidar de que todos os nossos conhecimentos começam com a experiência”, isto é, de que tudo o que nós sabemos chega a nós pelos nossos sentidos.

De cara, a aderência a esse pressuposto já dificulta imensamente o postulado de uma divisão entre mundo sensível e mundo inteligível que, como vimos, constitui uma das bases do pensamento platônico que interessa à Narratologia, pois ele coloca todas as coisas como sendo *conjuntos de percepções* a serem categorizadas apenas pelos nomes que podemos atribuir a elas em função de suas diferentes propriedades, e não, como no caso de Platão, a partir de um modelo externo e independente de qualquer julgamento que pode ser tomado como referência. De fato, a noção de ideia ou de objetos ideais explicaria bem como nós, por exemplo, sabemos que uma maçã é uma maçã e não uma cadeira: diria Platão que a alma conheceu a maçã ideal e a cadeira ideal e que, no mundo sensível, saberíamos que uma maçã é uma maçã por ser esta “partícipe” da maçã ideal e portanto derivar alguma propriedades dela, de modo que, ao olhar, conseguimos fazer a identificação – é um ato de rememoração, uma questão de ver e lembrar. Mas só porque seria um boa explicação não quer dizer que é

a explicação: precisaríamos ser convencidos da existência das ideias, não bastando que elas fossem apenas sugeridas como ferramenta para um modelo explicativo<sup>37</sup>.

Com o pressuposto epistemológico que tomaremos daqui em diante nesta obra, aquilo que popularmente se chama “*sujeito*” dentro do mundo representado por um texto narrativo seria simplesmente um conjunto de percepções, mas uma “pessoa de carne e osso” também o seria. Assim, uma teoria que serve para analisar o fenômeno Homero, o poeta, deve servir também para analisar Ulisses, o personagem, na medida em que são ambos conjuntos de percepções, a partir de suas características específicas e das propriedades das respectivas categorias em que poderiam ser colocados (poeta e personagem, por exemplo, mas seriam ambos sujeitos): se não o serve para um, também não o serve para outro.

Atacamos desta primeira maneira a hierarquia platônica ao dizer que categorizar objetos como mais próximos ou menos próximos da verdade (algo absoluto, imutável, eterno: as ideias) é impossível, pois todos os objetos do mundo aparecem para nós através dos sentidos e não passam, por isso, de conjuntos de percepções, e essas percepções não podem ser entendidas como mais próximas ou menos próximas dos objetos que as originaram porque não temos conhecimento deles enquanto tais, mas apenas de como eles aparecem para nós. Voltaremos ainda à oposição entre os modos de representar uma ação (fingindo ser o personagem, como em certos teatros, ou não, como em certas contações orais) para contestar de modo mais específico e trazer algumas retomadas contemporâneas desse pensamento.

#### **1.4. A noção de *narrativa* em Narratologia**

Começamos a Introdução deste trabalho já propondo nomear o objeto de estudos da Narratologia por texto narrativo, e não por narrativa. Vamos dar um passo para trás para nos situarmos melhor: vejamos primeiro, antes de abandonar por completo o uso clássico do termo, como “narrativa” vem sendo entendido à luz dessas fundamentações epistemológicas para que ela venha sendo o nome preferido para o objeto de estudos da Narratologia.

A diferenciação aristotélica – imitação artística pelo modo de narrar (caso da Literatura, que não tinha nome nos tempos do filósofo) e imitação artística pelo modo de

---

<sup>37</sup> Falávamos na Introdução do Seymour Chatman respondendo às críticas de que o estruturalismo postulava a existência de estruturas anteriores aos objetos, e que ele respondeu dizendo que nenhum narratólogo estruturalista jamais sugeriu ou precisou tal coisa: por outro lado, Platão sugeriu, e precisou sugerir. Assim, parece que muita críticas feitas aos estruturalistas poderiam ser repassadas ao Platão no caso de uma melhor compreensão da posição estruturalista (que são múltiplas, mas significativamente não sofrem com ataques desta natureza).

dramatizar (caso do Teatro) –, não vem sendo relevante para definir o que é ou não uma narrativa: narrativas não são só as imitações narradas, são tanto as narradas quanto às dramatizadas. É que “imitação de um conjunto de ações humanas” é uma das modernas definições de “narrativa”, ou pelo menos parte dela, tanto em Narratologia quanto em uso popular. Quando falamos de um “uso popular” do termo, nos referimos, essencialmente, às três definições de “narrativa” que Genette oferece no início do *Discurso da Narrativa* (1980, pp. 25-26) justamente para defender que um dos grandes problemas da Narratologia seria a confusão causada pela não-distinção entre estes diferentes usos<sup>38</sup>: 1. “um primeiro significado – o que hoje é mais evidente e mais central no uso comum – tem narrativa se referindo ao enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que se propõe a contar um evento ou uma série de eventos”; 2. “um segundo significado, menos difundido mas atualmente corrente entre analistas e teóricos de conteúdo narrativo, toma *narrativa* como referindo-se à sucessão de eventos, reais ou fictícios, que são o sujeito deste discurso, e às suas várias relações de ligação, oposição, repetição, etc”; e 3. “[. . .] um terceiro significado, aparentemente o mais antigo, coloca *narrativa* se referindo mais uma vez a um evento: não, entretanto, a um evento que é relatado, mas ao evento que consiste em alguém relatando alguma coisa: o ato de narrar propriamente dito”.

As duas primeiras noções já apontam para as separações clássicas entre discurso e história que tanto apontamos na Introdução. Genette, no caso do *Discurso da Narrativa*, dá preferência à primeira noção, isto é, ao discurso. Ele esclarece:

Mas, como veremos, análise do discurso da narrativa, como eu o compreendo, constantemente implica em um estudo das relações: de um lado as relações entre o discurso e os eventos que ele narra (segundo sentido de narrativa), e do outro lado as relações entre esse mesmo discurso e o ato que o produz, de modo atual (Homero) ou fictício (Ulisses) (narrativa no terceiro sentido) (1980, p. 26-27).

É aí que Genette propõe dar três nomes para os três sentidos de narrativa descritos acima: respectivamente, ele usa a palavra “*história* para o significado ou conteúdo narrativo [. . .], a palavra *narrativa* para o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo propriamente dito, e a palavra *narração* para a ação de produção narrativa” (1980, p. 27; grifos do autor).

---

<sup>38</sup>Um artigo da Rimmon-Kenan vem a calhar quando tratamos diferentes definições de narrativa: *Concepts of narrative*, 2006. Nele, a narratóloga passeia por alguns usos do termo dentro e fora da Narratologia. Abordaremos alguns desses usos adiante.

Com isso, apresentamos até aqui situações que possibilitam pelo menos três usos possíveis para o termo “narrativa”. Para concluir nosso levantamento, devemos agora esclarecer que estas três definições nomeiam três coisas diferentes do mundo (e bem identificadas), e que por isso mesmo não podem ser todas denominadas por uma única noção; teremos que sugerir novos nomes – ou resgatar os nomes bem sistematizados sugeridos por outros autores. Eis três definições de “narrativa” que poderíamos extrair ou sugerir a partir do que discutimos:

1) Narrativa como tradução de diegesis (conforme Platão), caso em que refere-se imitação caracterizada pela sinceridade do poeta, que não finge ser outra pessoa e fala apenas em sua própria voz, abdicando de imitar pelo menos nesse sentido. Esta definição colocaria os termos narrativa e narração (no sentido de Genette: o ato de produzir uma narrativa) como se à mesma coisa: toda narrativa, neste caso, deixaria também em si implicada o ato de realizar uma cópia (imperfeita) de algo verdadeiro. Descartamos esta definição quando atacamos a ideia de uma cópia que pode estar mais ou menos próxima da verdade diante do posicionamento epistemológico que adotamos (“os conhecimentos são adquiridos pelos sentidos”), que nos faz abdicar de formas ou ideias transcendentais, e diante do argumento do terceiro homem. Daqui em diante jamais usaremos diegesis ou narrativa, ou o ato de narrar, ou narração, ou qualquer outra coisa no sentido platônico; descartemos por completo esta definição: a nós ela não informa nada.

2) Narrativa como um dos modos possíveis de fazer uma imitação, sendo este caracterizado pela presença de um agente que imita através de enunciados verbais e somente deles, em oposição a um modo caracterizado pela imitação das ações, digamos, “performativamente”. Necessário esclarecer que aqui o ato de imitar (propriamente dito) não cai sob o ataque que fizemos a Platão: a referência utilizada para imitar pode ser apenas um conjunto de percepções sem a implicação de ser este uma imagem não-verdadeira. Entretanto, esta concepção não serve para esclarecer muita coisa sequer no próprio pensamento aristotélico: por exemplo, ela só serve quando utilizamos alguns meios em específico, isto é, as palavras faladas ou escritas, ou mesmo os gestos humanos. Além disso, análises modernas mostram que é possível imitar ações através da Escultura, da Arquitetura,

da Pintura, etc, que usam meios diversos da Literatura ou do Teatro<sup>39</sup>: como categorizaríamos uma obra arquitetônica entre o modo narrativo ou o dramático? Ter “o poeta” fazendo um “relato” de uma série de eventos não seria possível a menos que recriássemos do zero a noção de relato para significar algo muito além do que aristóteles queria dizer: evidentemente, alguém que abre a boca e profere palavras ou as escreve de alguma forma. Assim, os conceitos são levianos para fornecer as ferramentas necessárias. Nossa maior crítica a essas duas definições aristotélicas de narrativa (aqui também narrativa se confunde com o ato, portanto a intercambialidade com narração, no sentido aristotélico) e dramático, entretanto, encontram-se no absolutismo que elas propõem. Com isso queremos dizer: elas colocam que, por exemplo, a frase “João abriu a porta e saiu feliz pela sala” é, em absoluto, uma narrativa, enquanto que o gesto de um ator de abrir uma porta e sair feliz pela sala é, em absoluto, uma dramatização – contestamos. Parece-nos que os mesmos gestos (que nos chegam como sendo apenas conjuntos de percepções, lembremos) adquirem significações específicas quando inseridos dentro de um determinado contexto. O gesto de apontar para o peito em uma peça de teatro, por exemplo, pode ser visto, de fato, como uma imitação através da dramatização do gesto de apontar para o peito; ao mesmo tempo, numa conversa em Libras, o gesto de apontar para o peito funcionaria como uma maneira transmitir o conjunto de percepções mais ou menos equivalente (no quesito significado) à palavra “eu”, e dessa forma pode ser utilizado, junto com outros sinais de Libras, para fazer uma imitação através do modo narrativo: haveria uma relação como de tradução entre coisas como o gesto de apontar para o peito em Libras, “eu” em português, “I” em inglês, “je” em francês, e assim sucessivamente. O mesmo vale para imagens, sons, palavras, etc: o significado de algo só é assumido quando colocado junto com outros algos, e por isso não podemos descrever coisa alguma como sendo em absoluto narrativo ou dramático: devemos ver todo o contexto, isto é, o conjunto de signos que compõem o texto, como um todo, antes de declarar algo. O estruturalismo, como vimos, resolveria isso depois. Nos parece também que precisaríamos descrever muitos outros modos para além destes dois, todo um espectro de transição entre os dois extremos e outras possibilidades do lado de fora (o Cinema é particularmente um pedinte deste serviço). Descartamos também, portanto e por enquanto, toda a diferenciação

---

<sup>39</sup> Ver, por exemplo, a análise de Mieke Bal em *The Laughing Mice: Or On Focalization* (1981), onde ela aplica com sucesso conceitos da Narratologia na *Penitência de Arjuna*, uma obra de escultura feita em baixo relevo.

aristotélica entre modos narrativos e representativos apresentada pelo filósofo. Ela certamente terá muito valor se reconstruída de outro jeito; mas por enquanto, é uma definição que não serve para “narrativa”.

3) Narrativa como o resultado da ação de imitar ações humanas: os textos que ouvimos, que lemos, que percebemos. Esta é a concepção sob a qual podemos abrigar a maioria dos usos contemporâneos de alguma maneira; por agora, cabe destacar dois que se encaixam bem aos fundamentos que nós mesmos já propusemos até aqui e que iremos trabalhar melhor em seguida: 1. *narrativa* como a abstração virtual do conjunto de ações imitadas, e 2. *narrativa* como a atualização desse conjunto de ações em um texto. A diferenciação aparece quando pensamos que, por exemplo, o conjunto de ações que abstraidamente reconhecemos como o *O Patinho Feio* pode ser atualizada através de livros escritos por diferentes autores e de diferentes formas, mas também em filmes, peças de teatro, histórias em quadrinho, etc. Entretanto, em cada atualização o conjunto de ações que constitui *O Patinho Feio* assume uma manifestação definida que pode variar: digamos, um dos livros pode começar pelo meio da história, enquanto outro pode omitir algumas ações ou deixá-las implícitas e contar uma versão simplificada, e outro ainda pode bagunçar completamente a ordem dos eventos e transformar *O Patinho Feio* em um experimento mágico-realista ou qualquer coisa do tipo. Podemos, para fins de análise, a partir de qualquer uma dessas atualizações em específico, abstrair as ações em uma ordem cronológica definida. É importante esta diferenciação entre estes dois sentidos possíveis para “narrativa”, 1. um conjunto de ações como virtualidade abstraída de uma coisa do mundo, e 2. o conjunto de ações conforme atualizados de uma determinada maneira em um texto. Os dois são inseparáveis, como veremos com mais detalhes em breve e como já falamos brevemente na Introdução: só podemos abstrair o conjunto de ações universalizado de *O Patinho Feio* a partir de pelo menos um exemplar em que ele é atualizado: não podemos acessá-lo do nada, a partir do nada.

Se, neste caso, o termo “narrativa” nomeia duas coisas, daremos então dois nomes. Chamemos o conjunto abstraído de ações por “*fábula*”, para preservar o termo que vem sendo usado em Narratologia desde os primeiros trabalhos do campo. Em segundo lugar, chamemos a atualização de uma fábula junto com tudo que isso implica, incluindo a própria fábula, de “texto narrativo” – sendo os textos narrativos, evidentemente, textos que possuem

propriedades específicas. Assim, um texto narrativo é um segmento do mundo que atualiza uma fábula, que por sua vez é um conjunto de ações abstraídas.<sup>40</sup>

Por fim, chamemos de “arte narrativa” qualquer arte capaz de, ao fornecer um conjunto de percepções, imitar um conjunto de ações – em outras palavras, de atualizar uma fábula em um texto narrativo, ou, de maneira ainda mais simples, de produzir textos narrativos, que não são senão formas de atualizar fábulas. Assim, cabe à Narratologia estudar, como fornecedoras de textos narrativos, a Literatura, o Cinema, o Teatro, a Contação Oral, a Marionete, a História em Quadrinhos, a Ludonarrativa, a Poesia, a Pintura, a Escultura, a Arquitetura e a Música – embora estas quatro últimas necessitariam de um argumento mais complexo (alguns autores discordam, por exemplo, que a Música possua *narratividade*<sup>41</sup>, isto é, que seja possível utilizar seus específicos “meios” de expressão para atualizar uma fábula: diremos que isto se dá simplesmente pela falta de convenções, visto que ainda não há uma bem-estabelecida “*linguagem narrativa*” própria à Música – processo pelo qual passou o Cinema, por exemplo –, e não por uma falta de capacidade intrínseca à arte mesma), enquanto que algumas destas artes aparecem como narrativas já no sentido popular do conhecimento comum que se tem sobre elas. Cabe também não colocar essa lista de artes narrativas como alguma coisa fechada: foram apenas alguns exemplos das artes que conhecemos por meio de narratólogos que as estudaram ou que podemos tomar como ponto de partida por um certo senso comum. Também sabemos que novas artes narrativas surgirão, e é preciso que uma boa teoria de Narratologia esteja preparada para lidar com elas.

---

<sup>40</sup> Com isso, chegamos ao Estruturalismo que explicamos anteriormente. Ainda assim, a aproximação com Aristóteles é grande. Por exemplo, usamos o termo “reconhecer” para falar do que acontece quando encontramos diferentes atualizações de O Patinho Feio. Reconhecemos a partir do quê? Platão diria, a partir de uma ideia que já conhecemos: todo conhecimento é, de certa maneira, um ato de lembrança. Aristóteles diria que essas formas são imanentes, isto é, que elas vêm do próprio objeto: é mais ou menos o que defendemos aqui ao dizer que conhecemos “O Patinho Feio” como estrutura abstraída a partir de alguma atualização material dessa própria estrutura. Há, entretanto, uma relação dialética no sentido ontológico: não é um que origina o outro, mas os dois são, em si, uma coisa só. No mundo, encontramos apenas os textos narrativos. A fábula seria apenas o nome que damos para uma das propriedades de um texto narrativo, no caso o conjunto de ações que ele imita. Quando fazemos esta mesma abstração de outros textos, podemos perceber que são semelhantes (isto é, que o conjunto de ações imitadas é o mesmo em dois textos narrativos), e por isso dizemos que reconhecemos uma fábula em diferentes textos narrativos. Vamos tratar disso com mais detalhes adiante.

<sup>41</sup> Para uma discussão da Música como uma arte não-narrativa, mas capaz de utilizar-se de estratégias narrativas, ver: KRAMER (1991). Para uma exposição da visão de alguns autores sobre a aplicabilidade de conceitos narratológicos em Música e uma melhor compreensão do debate em torno da extensão da narratividade em Música, ver ANGELO (2011).

## **2. Texto, narrativa, texto narrativo**

### **2.1. Definindo texto**

Falamos que uma teoria de Narratologia deveria erguer-se suportada em uma epistemologia. Já nos enveredamos brevemente pelos pressupostos epistemológicos que tomaremos como base e que desenvolveremos a seguir, mas agora é necessário seguir o caminho da metafísica e começar pelos princípios primeiros: falemos dos textos antes de falar dos textos narrativos.

A definição de dicionário para “texto”, ou mesmo o entendimento comum, coloca um texto como um conjunto de palavras, de enunciados, ou de frases, que, também no senso comum, não passam de conjuntos de palavras. Ora, esta compreensão não justifica nem o uso do termo: por que não chamar, então, de conjunto de palavras? Qual a necessidade de um segundo nome para algo que já tem algum? Naturalmente, podemos aceitar que um conjunto de palavras pode ser entendido como um texto, mas não podemos aceitar que não há algo que constitua o texto como texto, isto é, que o diferencie do resto do mundo e garanta sua qualidade una. Enquanto podemos aceitar que um conjunto de palavras é um texto, não podemos aceitar que um texto é um conjunto de palavras. Há algo de texto no texto, e é isto que a definição precisa explicitar.

Um conjunto de percepções nos atinge aqui e ali e reconhecemos entre esses atingimentos algo em comum que nomeamos texto. Digamos, um artigo em um jornal, por exemplo, no senso comum, todos aceitariam que se trata de um texto. Não se trata de uma característica do artigo do jornal propriamente dito, mas do conjunto de percepções que recebemos e que decidimos nomear tanto como “artigo de jornal” quanto como “texto”. É fácil sugerir uma definição de texto sob a qual algo como um artigo de jornal seja encompassado; o desafio é, por um lado, manter essa definição universal e aberta o suficiente para dar conta de todo o espectro de objetos que poderíamos reconhecer como texto, e por outro lado mantê-la fechada o suficiente para não permitir que qualquer outra coisa do mundo também caia dentro dela. Como cremos que alguns videogames, histórias em quadrinhos e

filmes evidentemente atualizam uma fábula em “algo”, partiremos da hipótese (a ser posta sob escrutínio e verificada) de que, em conformidade com o que discutimos até aqui, a noção de texto também deve dar conta de pelo menos esses três fenômenos (videogames, histórias em quadrinhos e filmes, além de, é claro, livros, artigos, etc), para que então a impressão que temos (quando os percebemos) de que eles atualizam fábulas sirva como base indutiva de uma teoria. Por isso, não podemos nos abster de propor uma noção de *texto* que fuja de alguma tradição, se é que podemos dizer que existem tradições de uso para um termo tão comum. Mieke Bal fala da mesma dificuldade de lidar com a noção de texto trazendo um posicionamento no fim que adotamos:

Uma definição funciona melhor se for formulada tão claramente que todos que trabalham com o conceito compartilhem o mesmo entendimento da noção conforme havia sido originalmente definida. Essa situação ideal é às vezes difícil de ser realizada como, por exemplo, quando o conceito em questão vêm sendo usado tão frequentemente que ele começa a ter vida própria e é entendido mais ou menos diferentemente por cada usuário. Tal é o caso de noções muito comuns e aparentemente óbvias como *literatura*, *texto*, *narrativa*, e *poema*. [de fato, qual seria a definição formal de “poema?” Parece que nós apenas *sabemos* quando vemos um: é um uso tão comum... . . .] É, evidentemente, sempre possível usar uma definição que seja válida apenas para o estudo em particular (lição, discussão, tese, artigo, etc) com o qual se está engajado. Os leitores irão então decidir se adotarão ou não a definição para uso em outros contextos; mas pelo menos os conceitos sendo discutidos terão sido colocados claramente (BAL, 1997, pp. 4-5; grifos da autora, tradução nossa<sup>42</sup>).

O que nos interessa é então seguir o caminho dos estruturalistas que descrevemos na introdução e fazer nossas análises de Narratologia não por meio do conteúdo das unidades que formam alguma coisa: assim, dispensamos, por exemplo, qualquer etimologia do termo “texto” ou um estudo histórico das unidades que formam um determinado objeto que poderíamos entender como texto. Se tomarmos textos como uma estruturas, suas partes (palavras, frases, por exemplo) não serão senão as unidades que atualizam essa estrutura. O que nos interessa são as relações estabelecidas por estas unidades, isto é, a *estrutura* do sistema propriamente dito, pois é através delas que o conjunto se mantém. Isso vale para qualquer coisa tomada como objeto de um estudo estruturalista: uma coisa qualquer que

---

<sup>42</sup> Do original: “A definition works best if it is formulated so clearly that everyone who works with the concept shares the same understanding of the notion as it was originally defined. This ideal situation is sometimes difficult to realize as, for example, when the concept in question has been used so often that it has begun to lead a life of its own and is used somewhat differently by every user. Such is the case with very common and seemingly obvious notions such as *literature*, *text*, *narrative*, and *poem* [ . . . ] It is, of course, always possible to use a definition that is valid only for the particular study (lesson, discussion, thesis, article, etc.) with which one is engaged. The readers will then decide whether or not they will adopt the definition for use in other contexts; but at least the concepts under discussion have been clarified”.

desejamos conhecer será tomada como uma rede de relações operando de uma determinada maneira – isto é, um sistema que possui uma estrutura. Todas as coisas passíveis de serem conhecidas e estudadas estruturalmente são entendidas, assim, como sistemas – o que não significa que elas não possam ser tomadas como  $n$  outras coisas: lembremos que tudo trata-se da maneira que nós nomeamos um conjunto de percepções que nos chega, e não da identificação das propriedades verdadeiras de algo em si: por exemplo, se tomamos aqui o texto como uma estrutura, poderíamos em outro lugar tomá-lo como produto de relações de trabalho e realizar um estudo marxista dele, sem que, com isso, a análise estrutural seja negada. O pressuposto epistemológico de que o conhecimento se dá pelos sentidos é generoso quanto a isso.

Assim, tomemos um texto como um sistema; de fato um conjunto (quer dizer, enquanto sistema ele se atualiza a partir de elementos que se relacionam), mas se ou não de palavras não é lá tão interessante para a natureza do texto mesmo estruturalmente: é uma teia de relações entre algumas unidades. Reiteramos que a definição a ser proposta agora não objetiva proclamar um achado de verdade, mas apenas nomear um conjunto de percepções para análise. Nossa primeira definição, hipótese e indução: um texto é 1) um conjunto de percepções que 2) estão em relação através de um sistema 3) que indica que esse mesmo sistema foi organizado por um sujeito 4) para outro sujeito e 5) que incita outras percepções, diferentes das que formam o sistema em si.

Para esclarecer, um exemplo desta definição com indicações de onde as respectivas propriedades se atualizam: um artigo em uma folha de jornal é um conjunto de marcações de tinta, neste caso palavras (1), que se relacionam umas com as outras – no sentido gráfico mesmo, de aparecerem em relação quando olhamos para a página, formando um todo (2) –; e este conjunto de marcações de tinta, palavras, foi organizado nesta ordem específica, estabelecendo estas relações específicas e não nenhuma outra, por um um falante de, por exemplo, língua portuguesa (3) de tal modo que ele poderá ser lido por outro falante de língua portuguesa (4); além disso, quando lido, o artigo carregará um conjunto de afirmações, informações, enfim, enunciados e etc que passarão a ser percebidos pelo leitor para além de já ter percebido as próprias marcações de tinta (5). Afirmamos ainda mais uma vez que se um artigo em uma folha de jornal possui estas cinco propriedades, não significa que ele “é” um texto: significa apenas que estamos “tomando ele como” um texto para realizar uma análise, como fizemos acima. Isto vale para as outras definições que sugeriremos em breve.

Ser um texto, ser uma narrativa, ser um narrador, etc, são termos que só serão usados como sinônimos de tomar algo como um texto, tomar algo como uma narrativa, e assum sucessivamente.

Como pode-se notar, nossa primeira definição e texto é bastante abrangente. Talvez precisemos fechá-la conforme o estudo avance, mas, por esta característica, ela, se usada como base para um entendimento de texto narrativo em Narratologia, certamente dará conta dos estudos “pós-clássicos” que se empenharam em aplicar noções narratológicas para muito além de textos verbais, e ea também irá empurrar algumas barreiras ao forçar que seja verificada com objetos que ainda não haviam sido tomados como texto. Além das duas propriedades que já havíamos falado (1. são conjuntos de percepções, 2. são sistemas), adicionamos outras três: 3. textos indicam ter sido fruto do trabalho de um sujeito, 4. textos indicam ser endereçados para outro sujeito, e 5. textos fazem surgir percepções que não são as percepções primeiras que formam um sistema. Estas últimas são as propriedades do texto mesmo, isto é, que o diferenciam do resto do mundo (as duas primeiras servem para nomear qualquer outra coisa).

Por fim, algumas primeiras inferências que podemos fazer a partir desta primeira proposta de definição:

Da propriedade (3), que coloca o texto como sendo aparentemente organizado por um sujeito, podemos deduzir que se um texto de fato foi “organizado” por um sujeito, e é próprio deles indicarem que sim, então todo texto tem princípio (no sentido de “gênese” ou “concepção”). Todo texto vêm ao mundo em algum momento. Se nos percebemos no tempo, isto é, no movimento, de modo que todas as coisas aparecem também submetidas a ele, ao movimento antecede ou outro movimento ou o não-movimento; e todos os conjuntos de percepções que nos chegam aparecem também como em movimento, no sentido que um aparece depois do outro. Há um resgate aqui do argumento aristotélico de que, voltando o suficiente, devia ter havido um “motor imóvel” – que não pretendemos tratar porque não interessa aqui definir se é um problema ou não uma linha interminável de algo em movimento colocando outro algo em movimento (um regresso ao infinito) ou se isso precisaria ser parado em algum momento por algo que coloca em movimento sem com isso mover-se. Assim, qualquer texto implica em uma faixa temporal de prolongamento, num primeiro momento, indeterminável: se percebemos algo, então a percepção deste algo implica um algo anterior, que implica um anterior, etc..., e a noção de texto deixa implicada que, à sua gênese, antecede

o não-texto, ou então ele não indicaria, com coerência lógica, ter sido produzido por um sujeito.

Da propriedade (1), que coloca o texto como um conjunto de percepções, podemos deduzir que, quaisquer que sejam as unidades que relacionam-se e formam um sistema, elas são fechadas. Assim, um texto tem limites “materiais”; separa-se do restante das coisas por trazer um conjunto de percepções que não se mistura com o conjunto de percepções trazido pelas outras unidades ao seu redor. Em termos práticos, digamos, se um texto é formado por palavras, como em um livro, então há uma primeira e uma última palavras; uma abre o texto, a outra o fecha, e assim todos os textos podem ser ditos como fechados: ou, mais abrangentemente, há a capa.<sup>43</sup>

Da propriedade (5), que indica os textos como incitadores de percepções diferentes da que constituem a propriedade 1), podemos deduzir que todo texto é, na verdade, uma dupla faixa de percepções. Encontramos aqui algo parecido com a célebre distinção entre “significante”, faixa de percepções da propriedade (1), e “significado”, faixa de percepções da propriedade (5), trazida pelo Ferdinand de Saussure – ou com a noção estruturalista que também já apresentamos de pensar um plano de expressão (1) e um plano de conteúdo (2). É curioso que, nesta dimensão específica, Saussure parece concordar com o pressuposto epistemológico que trouxemos, de modo que sua proposta é condizente com o que discutimos até aqui: principalmente, ele define a noção de significante como “*imagem acústica*”. O entendimento de imagem acústica difere-se muito do que se diz por aí nas explicações que geralmente encontramos sobre o autor: o significante não é um objeto do mundo material, mas sim algo como a percepção que temos dele, a imagem que é formada em nossa mente.

Fica evidente que um dado conjunto de percepções (que chamaremos, daqui em diante, de objeto) pode ser encaixado em várias definições simultaneamente. Demos agora uma definição para “texto”, mas poderíamos dar ainda uma definição para “amarelo”, ou “gestual”, ou “longo”, e poderíamos encontrar algum objeto que se encaixasse ao mesmo

---

<sup>43</sup> Isso pode ser problematizado a partir da noção de “*paratexto*” em Genette. Diria o autor que conteúdos como a capa ou a orelha do livro constituem um paratexto do texto (que é o que se encontra entre a primeira e a última palavra do livro). Nossa definição, na verdade, se analisada com mais cautela, provavelmente eliminará a noção de paratexto e colocará elementos como a capa ou a orelha como partes do texto como um todo, pois elas estão incluídas no conjunto de percepções sistematizadas que ele traz. Isso precisaria ser desenvolvido com mais atenção, e por enquanto não o faremos.

tempo em todas elas; poderíamos conceber um objeto tal que fosse um longo texto gestual amarelo. Não haveria aí nenhuma contradição<sup>44</sup>.

Isso significa que dizer que um objeto é um texto não é dizer que ele não passa de um texto, que ele se esgota como um texto, que sua existência resume-se às propriedades trazidas pela noção de texto. Cada objeto que pode se encaixar na definição de texto se encaixa em tantas outras definições quanto somos capazes de formular (porque, como dissemos, as definições não existem por aí em estado absoluto – como ideias, no sentido platônico: nós as postulamos conforme julgamos interessante fazê-lo; são nomes para objetos, que só são percepções nossas).

Interessa à narratologia, primeiro, os objetos que podem ser estudados sob a noção de texto – pois uma ciência que estuda textos narrativos estuda antes de tudo os textos mesmo, no sentido de que precisa entender o que eles são para poder dar prosseguimento a seus interesses mais específicos. Entretanto, uma ciência que estuda os textos narrativos também precisa entender o que é uma narrativa, e nós só dissemos algumas coisas que não concordamos em chamar de narrativa enquanto nomeamos outras coisas que antes eram chamadas de narrativa com outros nomes (fábula e texto narrativo). Vamos oferecer uma primeira solução para isso agora.

### **2.2.1. Definindo narrativa**

“Inumeráveis são as narrativas do mundo,” escreveu Roland Barthes em *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa* (2011, p. 19), usando narrativas querendo dizer o que nós mesmos nomeamos como textos narrativos. Este reconhecimento de fatos – ora, todos vemos os mais diversos objetos e reconhecemos, sem hesitação, quando são ou não um texto narrativo, pois eles não se confundem com o resto do mundo exceto em casos muito específicos que fogem à regra sem negá-la – nos traz uma grande questão: se são tantos os objetos que reconhecemos (simplesmente, sem nenhuma grande análise, no uso popular) como sendo um texto narrativo, o que faz um texto narrativo ser narrativo e não apenas texto,

---

<sup>44</sup> Entretanto, é evidente que algumas definições são opostas contraditórias. Por exemplo, poderíamos pensar em uma definição que postulasse como propriedade “possui elementos constituintes”, e outra definição com “não possui elementos constituintes”, caso em que um dado objeto seria ou um ou outro, e portanto jamais os dois ao mesmo tempo, pelo menos não sob o mesmo aspecto. Mas nem todas as definições do mundo são contraditórias, precisamos analisar as que estão em questão para poder concluir qualquer coisa: mas nada as impede, além do conteúdo que elas mesmas trazem, de serem complementares, conaturais..., entre outras relações possíveis.

se já sabemos o que é texto? Isto é, quais as propriedades trazidas pela noção de narrativa para então podermos pensar relações com a noção de texto e partirmos para uma discussão, finalmente, dos textos narrativos? Já descartamos algumas: uma narrativa não é uma fábula e uma narrativa não é um texto narrativo em si; são conceitos diferentes. O que é então uma narrativa?

Há alguma especificidade, uma natureza mesma, que constitui a narrativa propriamente dita, e, seja qual for esta natureza, uma de suas qualidades é a capacidade de atualizar-se nas mais diferentes formas textuais, ora em filmes, ora em livros, ora em escultura, ora no que for<sup>45</sup>. Temos que toda narrativa se atualiza no mundo através de textos narrativos, e que todos os textos narrativos são, primeiramente, textos – mas, por outro lado, todos os textos não são textos narrativos. É que em textos narrativos encaixam-se só os objetos que, para além de possuir as propriedades da definição dada de texto, também possuem as propriedades de uma narrativa. As propriedades trazidas pela noção de narrativa determinam em grande medida a atualização de um texto.

Chegamos na questão que coloca-se Roland Barthes em *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa* (2001): o que temos à nossa disposição para realizar tarefa de descrever propriedades (universalizadas, evidentemente) de narrativas são os objetos do mundo que reconhecemos como narrativas intuitivamente, os textos narrativos. Teríamos, portanto, que descobrir essas propriedades a partir de uma análise das atualizações? Em outras palavras, teríamos que estudar a noção de narrativa a partir de livros e filmes e outros textos narrativos? Mas de quais, de todos, de alguns? Nas palavras de Barthes,

O analista [de narrativas] encontra-se quase na mesma situação que Saussure, posto diante do heteróclito da linguagem e procurando retirar da anarquia aparente das mensagens um princípio de classificação e um foco de descrição. [. . .] Os Formalistas russos, Propp, Lévi-Strauss, ensinaram-nos a resolver o dilema seguinte: ou bem a narrativa [leia-se “texto narrativo”] é uma simples acumulação de acontecimentos [que já definimos como “fábula”] [. . .], ou então possui em comum com outras narrativas [leia-se “com outros textos narrativos”] uma estrutura acessível à análise, mesmo que seja necessária alguma paciência para explicitá-la; pois há um abismo entre a mais complexa aleatória e a mais simples combinatória, e ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e de regras. (BARTHES, 2011, p. 20)

Esta busca pelo “sistema implícito de unidades e de regras”, que é o que faz um texto narrativo em específico ser identificado como uma narrativa, caracteriza o projeto da

---

<sup>45</sup> Uma visão geral de como narrativas e estudos das narrativas aparecem em diferentes disciplinas pode ser encontrado em MEUTER (2011). Sobre narrativas e suas atualizações em diferentes meios midiáticos, ver RYAN (2012).

Narratologia estruturalista clássica. Cremos que já deixamos claro até aqui: o estudo não dos elementos que compõem alguma coisa, mas de como eles se relacionam, quais funções exercem, como arranjam-se, etc. Devemos agora nos voltar aos estudos do Christian Metz (1972, pp. 29-42), que realizou a mesma empreitada (e sob muitos dos mesmos pressupostos metodológicos) que desejamos realizar agora. Ele conseguiu sugerir cinco propriedades do “narrativo”<sup>46</sup> que iremos tomar como ponto de partida para posteriores deduções. Ei-las conforme Metz as defende, e as criticaremos depois de apresentá-las:

1) O texto narrativo tem início e fim. O livro tem uma primeira e uma última frase; o filme, uma primeira e uma última imagem, etc. Não confundir com ideias como a de “finais abertos” – o fato de um final deixar questões sem respostas não faz ele deixar de ser um final. Quando o texto narrativo “acaba com reticências (reais ou implícitas), o efeito de suspensão não se aplica ao objeto-narração – este é finalizado claramente pelas próprias reticências,” diz Metz (p. 31).

2) O texto narrativo é uma sequência temporal. Na verdade, duplamente temporal: há o tempo que os eventos da fábula levam para acontecer na vida dos personagens (horas, dias) e há o tempo que se leva para receber o conjunto de percepções que é a atualização da fábula em um texto (duração da projeção do filme, da leitura, etc).

3) O texto narrativo é um *discurso* (texto, em nossa terminologia). O discurso (texto), por sua vez, se diferencia do resto do mundo por ser proferido por um “alguém” – de tal forma, toda narrativa possui um “narrador”. Fica sempre implícito que há um sujeito que escolhe as palavras, frases, etc.

4) O texto narrativo é irreal. Metz diz que “só é plenamente real o *hic et nunc* [aqui e agora]”, e que um texto narrativo “só continua a ser percebido como tal enquanto afastado, por pouco que seja, da plenitude do aqui e agora” (p. 36).

5) O texto narrativo é um conjunto de acontecimentos (que já nomeamos por fábula). São eles que são irreais, que são apresentados pelo discurso do narrador, e que compõem a sequência temporal.

---

<sup>46</sup> Jean-Claude Bernardet usou, equivocadamente, em sua tradução do Metz, o termo “*narração*”. No original, *narratif* (o título do texto: *Remarques pour une phénoménologie du narratif* - notas para uma fenomenologia do narrativo), um adjetivo, uma qualidade: por isso traduzimos como “narrativo”: aquilo que faz a narrativa ser narrativa. Em Narratologia (e em Semiótica e Linguística estruturalista), é quase um pecado alterar a terminologia usada por um autor: vale uma leitura do original.

Dispostas estas propriedades, Metz conclui com uma definição sucinta do narrativo: “discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (p. 42).

### **2.2.2. Buscando definir narrativa a partir de uma revisão**

Nota-se que a primeira e a terceira propriedades são apenas propriedades do texto (quer dizer, textos em geral; não apenas de textos narrativo), e não propriedades da narrativa, que é o que estamos buscando. A propriedade (1), ter começo e fim, é gritantemente uma proposta de propriedade para textos: ele fala da “primeira e última palavra” no caso de um livro, ou da “primeira e última imagem” no caso de um filme. Já tratamos dessa questão no tópico *Definindo texto*.

A propriedade (3) também já foi endereçada. Apenas não usaríamos o conceito de “discurso”, já que a propriedade de ser produzido por alguém (que Metz propõe como sendo a constitutiva do discurso) já está contida no próprio conceito de “texto”, e portanto no de “texto narrativo”. Concordamos que textos narrativos apontam para a produção de um sujeito, mas não que esta seja uma propriedade da narrativa e não meramente do texto. Assim, isso também não adiciona nada ao que já havíamos descoberto sobre a natureza dos textos.

A propriedade (2) nos traz algum desafio. Aqui falamos tanto do texto quanto da fábula. Concordamos que o texto, por ser um conjunto de percepções, implica em uma duração de tempo para ser percebido. Também concordamos que a fábula, por ser um conjunto de ações, da mesma forma implica em uma duração de tempo para se dar. Ainda não adicionamos muita coisa aos dois conceitos, mas isso nos traz algo sobre os textos narrativos: nas palavras do Metz, que também encontrou isso, uma das funções do texto narrativo “é transpor um tempo para outro tempo” (p. 32). Ora, isso é uma das funções da narrativa mesmo. Eis uma diferença de um texto qualquer para um texto narrativo: os textos narrativos transpõem um tempo (o da fábula) para outro tempo (o do texto), e isso não encontramos em todos os textos do mundo, mas sim naqueles que são textos narrativos. Com isso, topamos com um novo fenômeno que precisa ser nomeado: chamemos, pois, de *enredo*, para nos ater ao termo aristotélico que já possui algum histórico com um sentido de uso parecido. Uma primeira definição de enredo: a maneira que a fábula se atualiza no texto narrativo.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Chegamos ao posicionamento do Seymour Chatman: “outros tipos textuais não possuem duas ordens temporais. Não há uma dimensão interna de tempo em um texto argumentativo, nem em uma descrição

Evidenciemos brevemente esta separação: a partir de filmes (que nos aparecem como sendo, indutivamente e de modo dado, textos narrativos) como *Amnésia* (2001), *500 Dias Com Ela* (2009) ou *Pulp Fiction* (1995), podemos notar que os textos narrativos podem apresentar, no enredo, as ações da fábula em uma *ordem* diferente daquela em que elas aconteceram (e. g., “doeu muito: ele havia caído no chão”, quando na verdade primeiro o agente caiu para depois sentir dor). Além disso, o texto narrativo pode apresentar a mesma ação várias vezes (e.g., “ele parou. Sim, ele parou. Ele parou...”), ou então pode apresentar uma vez só várias ações (“ele sempre ia ao banheiro quando acordava”), etc, são muitas as possibilidades que não nos cabe listar por enquanto; interessa aqui que as ações da fábula, que são uma faixa temporal linear definida, podem aparecer no texto narrativo com uma configuração completamente diferente – isso não faz com que a fábula deixe de ser sempre algo abstraível. Em “doeu muito: ele havia caído no chão”, podemos extrair facilmente a fábula e inferir a ordem original dos acontecimentos, como fizemos acima; o mesmo vale para repetições. A fábula é uma constante.

Daí a importância de separar a fábula do enredo. Um texto narrativo transpõe uma fábula em um enredo – quer seja fazendo com que a relação entre os dois seja de identificação, seja de semelhança, seja de distanciamento, seja de absoluta diferença, etc. *Amnésia*, por exemplo, é um filme que fez fama em cima das possibilidades trazidas ao perceber que fábula e enredo não são a mesma coisa: a fábula do filme é bastante direta e fácil de ser compreendida, o enredo é que é cheio de vai-e-volta, saltos temporais, etc.<sup>48</sup>

A propriedade (5) continua essa problemática. Textos narrativos, de fato, possuem uma sequência de acontecimentos, na verdade duas: uma na fábula e uma no enredo. Estudar a fábula não é estudar o enredo porque nos dois casos as ações se relacionam de maneiras

---

ou em uma exposição. Esses outros tipos textuais possuem apenas uma crono-lógica, a do tempo externo ou o do discurso [texto]. A criação (ou re-criação) de um mundo cronologicamente ordenado [. . .] é a condição essencial para uma narrativa”, 1990, p. 311; tradução nossa do original: “other text-types do not have two time orders. There is no internal time dimension in a deductive or inductive argument, nor in a description or an exposition. These other text-types have only one chrono-logic, that of external or discourse time. The creation (or re-creation) of a chronologically ordered world [. . .] is the essential condition for a narrative”.

<sup>48</sup> Essa diferenciação foi especialmente cara ao ramo da Narratologia que se interessa pelo Cinema. A capacidade cinematográfica de cortar de uma cena para a outra, ou a capacidade de fazer passar milhares de anos em um único corte (como em *2001: Uma Odisséia no Espaço*), faz do Cinema uma arte narrativa inerentemente e altamente manipuladora do tempo. Separar a fábula do enredo, foi, portanto, um passo importantíssimo para entender as narrativas cinematográficas.

completamente diferentes umas com as outras – isto é, formam sistemas com estruturas diferentes, como dizíamos.

A propriedade (4) é contestável dentro do pressuposto epistemológico do conhecimento que vem pelos sentidos. Ela precisaria ser analisada duplamente: a fábula e o enredo são ambos, necessariamente, irreais? Quanto ao enredo, devemos considerar a possibilidade da interpretação de um texto narrativo ocorrer simultaneamente à sua própria organização; caso da Contação Oral, por exemplo. É possível que a distância temporal entre o ato organizador e o ato perceptivo seja tão próxima de zero quanto necessário para declarar que o enredo é um “aqui e um agora” – narrativas interativas, teatro. Quanto à fábula, precisaríamos estudar as diferenças entre uma ação qualquer executada no dia-a-dia e uma ação que têm o estatuto de pertencer à fábula de um texto narrativo: talvez à questão seja mais de competência da Filosofia (em evidente diálogo com a Narratologia). Não cabe aqui. Assim, determinamos a propriedade 4) como, no mínimo, duvidosa e, no momento, impossível de ser aceita como propriedade da narrativa ou do texto narrativo.

### **2.2.3. Definindo narrativa a partir das ações**

- 1) Uma narrativa é uma propriedade (ou conjunto de propriedades) de um texto narrativo que o diferencia de um texto qualquer.
- 2) Uma narrativa implica em uma dupla sequência temporal.
- 3) Uma narrativa implica em uma dupla sequência de ações.

Isso é um resumo do que temos até aqui. Com uma breve análise a partir do que discutimos já podemos notar que a propriedade (2) parece estar contida na (3), pois se há dois tempos é senão porque há duas sequências de ações. Para resolver a questão e dar prosseguimento à reflexão, precisamos definir formalmente este conceito (de “ação”). O uso que viemos fazendo do termo neste trabalho é uma consequência do pensamento platônico-aristotélico, isto é, toma-se a noção de ação como dada para se discutir a arte de imitar ações. Aristóteles, em específico, chega a falar repetidamente de coisas como “ações humanas” (e.g., “uma vez que quem imita representa os homens em ação”, 2008, p. 39). Gostaríamos de preservar essa noção simplista do Aristóteles, que não discorda em nada da observação mais pura e, igualmente, simplista: comumente, vivemos em sociedade e vemos seres humanos realizando coisas que denominamos de ações. Assim, a noção de ação está intimamente ligada à noção e movimento: recebemos conjuntos de percepções sempre

diferentes, isto é, não percebemos algo estático, percebemos algo que muda. O que chamamos de ações são essas mudanças que indicam alguma relação com algum sujeito que as causa (vale a proposta de definição da Mieke Bal para “evento”, que tomaríamos como sinônimo do nosso “ação”: “Um evento é a transição de um estado para outro estado”, 1997, p. 5).

Por isso Aristóteles dizia que as ações são causadas pelo “*pensamento*” e pelo “*carácter*”, e é isso que, a princípio, diferencia uma ação de outra ação – mas também o que permite diferenciar uma ação de uma mudança (movimento) qualquer no mundo. Nem todos os movimentos – nem todos os conjuntos de percepções diferenciados que nos chegam – do mundo são ações: apenas aqueles que indicam de alguma maneira pensamento e carácter é que são. Aristóteles define os dois termos dizendo que as ações são realizadas por “pessoas que, necessariamente, são diferentes no carácter e no pensamento [. . .] os caracteres são o que nos permite dizer que as pessoas que agem têm certas qualidades e o pensamento é quando elas, por meio da palavra, demonstram alguma coisa ou exprimem uma opinião”. O que disputaríamos é a possibilidade de separar as duas noções: a nós parece que o pensamento é senão uma das qualidades expressas pelo carácter das pessoas que agem. Para sistematização, usaremos o termo “sujeitos” ao invés de “pessoas”, “seres humanos”, “homens” para falar de quem possui o carácter que realizou certa ação ou conjunto de ações, uma vez que muitos textos narrativos possuem sujeitos não-humanos, não-antropomórficos, etc.

Uma nota importante é que quando Aristóteles separa os dois modos de imitar ações – dramatizar e narrar –, o que ele está separando é, em última instância, uma imitação de ações feita com outras ações (executada, por exemplo, pelos atores em um palco) e uma imitação de ações feita com narração (executada por um poeta, digamos)<sup>49</sup>. Assim, Aristóteles não considerava a narração uma ação ela mesma, ou pelo menos não explorou esse campo o suficiente, pois seu próprio pensamento impõe a necessidade de tomar o ato de narrar como um ato igual a qualquer outro. Nós fazemos isso aqui: para nós, narrar é uma ação executada por um sujeito, bem como dois atores que brigam em um palco também são dois sujeitos executando uma ação. Em todo caso, o importante desta seção é compreendermos que a noção de ação é inseparável da noção de sujeito. Das ações

---

<sup>49</sup> Falando da Tragédia, uma forma do Drama, isto é, de ações representadas, Aristóteles diz que ela “se serve da acção e não da narração”, desenhando uma clara oposição (2008, p. 47).

deduzimos quem são os sujeitos e dos sujeitos definidos vem-se necessariamente certas ações. Dedicaremos o capítulo seguinte por inteiro para discutir alguns dos sujeitos que se manifestam em um texto narrativo.

Neste caso, a própria relação entre as noções de ação e movimento deixam implícitas também, de fato, a noção de tempo, pois não podemos tomá-lo senão como a não-estaticidade das percepções. Outra implicação é a noção de espaço, uma vez que toda ação precisa dele para ser executada – com espaço não nos referimos a um âmbito material, mas ao conjunto de objetos que circunda uma dada ação, ou seja, que compartilha com ela um âmbito ou um “mundo” em comum, e que portanto pode ou não ser afetado por ela; o espaço em que ocorre uma ação é o conjunto de objetos que pode ser afetado por ela e/ou que garantem que ela pode ocorrer: a ação só é ação à medida em que afeta sujeitos e, por conseguinte e vice-versa, objetos. Assim, se a narrativa possui uma dupla sequência de ações (fábula e enredo) e uma dupla sequência de tempo (chamemos de “*tempo da fábula*” e “*tempo do enredo*”), há também uma dupla sequência de espaço: o “*espaço da fábula*” e o “*espaço do enredo*”. No primeiro caso, o do espaço da fábula, falamos do espaço no qual se dão um certo conjunto de ações no nível virtual de um texto narrativo; no caso do espaço do enredo, falamos de um conjunto de ações conforme atualizadas em um texto narrativo. O espaço da fábula é virtual, enquanto o espaço do enredo é atual. Uma aplicação prática que podemos tomar num diálogo com a narratologia do Espen Aarseth (ver seu texto, *A Narrative Theory of Games*, 2012): em muitos jogos digitais (vulgo *ludonarrativas*, e.g., *The Elder Scrolls V: Skyrim* ou *Stardew Valley*), as ações acontecem no que é chamado de “*mundo aberto*”, isto é, vasto por demais, enquanto que, na tela, vemos apenas um recorte deste mundo. Ao mesmo tempo em que vemos apenas um recorte do mundo e as ações que se dão neste recorte, o que significa que a narrativa do jogo se dá por meio de um trânsito entre esses segmentos de tal modo que eles formam o enredo e espaço do enredo, outras ações, que não aparecem na tela do jogo, são previstas pelo código base que orienta seu funcionamento e podem ou não vir a se manifestar no enredo, de modo que são apenas virtuais – logo fábula e espaço da fábula. Um bom exemplo são as salas secretas de jogos como *Pokémon Ruby* ou os golpes especiais de jogos como *Prototype 2*: o código que compõe o jogo prevê o espaço dessas salas e o espaço onde podem se dar esses golpes, entretanto é inteiramente possível que todo o enredo do jogo aconteça sem que nenhum dos dois se manifeste nele – ainda assim, elas sempre estiveram existentes na fábula como elementos virtuais.

Vimos que cada ação implica em um tempo, um espaço, e um sujeito – no mínimo um, frequentemente mais que um. Se uma fábula e um enredo são um conjunto de ações, respectivamente virtualizadas e atualizadas, então tanto um quanto o outro, conforme avançam as ações, trazem também faixas compostas por diferentes tempos, espaços e sujeitos. Gostaríamos de nomear uma ação com o tempo, o espaço e os sujeitos que ela implica por “*estado de coisas*”. Assim, a narrativa transforma uma faixa virtual de múltiplos e sucessivos estados de coisas em outra faixa de igual natureza, porém atualizada – de um lado, a fábula, do outro lado, o enredo. As definições de fábula e enredo poderiam agora ser modificadas para dar conta dos novos achados: uma fábula é um conjunto virtual de estados de coisas, enquanto que um enredo é um conjunto atual de estados de coisas. Um texto narrativo, portanto, diferencia-se de qualquer outro texto por transpor o primeiro para o segundo. Uma narrativa poderia ser entendida como um sistema formado por uma fábula e um enredo.

Por fim, gostaríamos de estabelecer outra breve relação. Já vimos que os textos (logo também os textos narrativos) possuem início e fim – pois são sistema e portanto podem ser delimitados; formam um todo. Se são, também, atualizações de um conjunto de *estados de coisas* que também são sistemas e que pela mesma razão também podem ser delimitados, logo um texto narrativo delimita dois estados de coisas em seus extremos e se dá no caminho entre os dois: à princípio, é pura transformação. O texto narrativo se move sempre. Aqui encontramos alguns trabalhos como os de Vladimir Propp (mas também Algirdas Julien Greimas ou Joseph Campbell), quando defende coisas como: a narrativa sempre começa com algo como uma “*situação inicial*”, que depois é abalada por alguma coisa, que depois é caracterizada por um protagonista buscando resolver este abalo, e que termina com uma nova situação sendo estabelecida. Encontramos também a estrutura clássica do Aristóteles que postula uma diferenciação entre “*princípio*”, “*meio*” e “*fim*” ao defender que “*tragédias*” (gênero dramático grego de representação) “formam um todo”. Segundo ele,

Ser um todo é ter princípio, meio e fim. Princípio é aquilo que, em si mesmo, não sucede necessariamente a outra coisa, mas depois do qual aparece naturalmente algo que existe ou virá a existir. Pelo contrário, fim é aquilo que aparece depois de outra coisa, necessariamente ou na maior parte dos casos, e a que não se segue nada. Meio é aquilo que é antecedido por um e seguido pelo outro. Portanto, é necessário que os enredos bem estruturados não comecem nem acabem ao acaso, mas sim apliquem os princípios anteriormente expostos (2008, p. 51).

Além do dogmatismo trazido pelo último trecho (que descartamos por completo), por enquanto poderíamos deduzir do que foi dito que uma narrativa possui, em sua fábula, pelo

menos três estados de coisa – um de princípio, um de meio e um de fim. O enredo, como já vimos, se diferencia da fábula justamente pela possibilidade de, ao atualizá-la, fazê-la manifestar-se de outro modo. Algo muito comum no Cinema, por exemplo, é omitir ações da fábula no enredo – caso das elipses, prolepses e analepses que definimos acima. Ações presentes na fábula são simplesmente *cortadas* – nesse sentido mesmo: vemos um plano, corte (há uma quebra na continuidade espaço-temporal), vemos outro plano. Entretanto, o espectador “entende” a ação cortada por causa das convenções da linguagem. Um exemplo hipotético: um jovem senta ao lado de uma cama de hospital e conversa com um idoso deitado entubado; mesmo com a dificuldade de falar do idoso, vemos que é um momento muito emocionante e de grande conexão para os dois personagens; corte; com a câmera dentro de um buraco no chão em contra-plongée, vemos o jovem jogando uma rosa do alto; corte, close-up do jovem limpando as lágrimas do próprio rosto. Aqui, as ações que compreendem a morte do idoso foram omitidas, entretanto elas ficam subentendidas. Nem precisamos ir ao Cinema: fizemos nessas linhas uma narração verbal escrita e, se a fizemos bem, você leitor conseguiu perceber a morte de um dos sujeitos do texto narrativo aqui mesmo. Com isso queremos dizer que o enredo pode conter menos ou mais ações que a fábula.

Tais são os estados de coisas, embora desejemos descrevê-los com mais cautela no futuro; por ora, queremos apenas destacar a diferença de nossa proposta e as compreensões tradicionais: um *estado de coisas* não é só uma ação aquilo que ela implica, mas, no caso do estado de coisa do enredo, compreende também a atualização desse estado de coisa – isto é, as palavras, atos, cores, sons, enfim, o que quer que seja a matéria de expressão responsável por fazer esse estado de coisas existir enquanto tal. Estudar um estado de coisas ou um conjunto de estados de coisas, no caso da fábula, é realizar um estudo de abstrações virtualizadas – no caso do enredo, é estudar também o texto, um objeto atualizado. Nossa definição de *narrativa* mantém-se: *um sistema formado por uma fábula e um enredo*.

### **2.3. Nota sobre o texto narrativo**

Algumas separações se tornaram tênues, principalmente a diferença entre texto e enredo, bem como a diferença entre narrativa e fábula. Para um esclarecimento: texto narrativo é um nome para certos objetos, conjuntos de percepções que formam um sistema, que nos aparecem como possuidores de determinadas propriedades. Conseguimos até aqui descrever muitas dessas propriedades e agrupar algumas delas, além de termos nomeado

alguns destes agrupamentos. Os dois agrupamentos iniciais são os que separam massivamente as propriedades de um texto narrativo entre um texto e uma narrativa. As propriedades que formam a narrativa podem ser ainda separadas em agrupamentos menores, tais como a fábula e o enredo. A noção de enredo, entretanto, traz algumas propriedades que pertencem ao texto. Estudar o enredo (parte do que forma a narrativa) é estudar parte do que forma o texto. Parte, mas os dois conceitos não nomeiam exatamente e por inteiro a mesma coisa. Por exemplo, comparações entre a fábula e o enredo e entre a fábula e o texto rendem resultados distintos: no primeiro caso, a questão é quais ações da fábula foram ou não atualizadas no enredo; no segundo, as ações do enredo podem, por exemplo, ser omitidas do texto; um dos casos em que isso ocorre é quando o enredo avança alguns anos e uma parte disso não aparece no texto (exemplo hipotético: “aquele foi meu último dia de aula na escola, e eu era um adolescente feliz até então. [vão que o texto não contempla] Hoje, já adulto, volto cabisbaixo à mesma escola, agora na posição de professor. . .”) – poderíamos adaptar (ou reconstruir) a terminologia Genettiana dentro de nosso esquema: chamaríamos de *anacronia* quando a ordem com que as ações do enredo aparecem no texto é bagunçada por uma ação que não vem imediatamente depois da outra. Eis dois tipos de anacronia: 1. quando o texto traz uma ação “do futuro” no meio de uma sequência temporal e depois a continua normalmente, chamaríamos de *prolepse* (no Cinema, a tradição é chamar de *flash-forward*); 2. quando a ação trazida é do passado e depois ocorre um retorno, chamaríamos de *analepe* (no Cinema, *flash-back*). Quando o texto simplesmente avança no tempo com o enredo deixando uma lacuna de ações que não aparecem no texto, chamaríamos de *elipse* – o que não chega a ser uma anacronia.

Assim, fomos forçados pela discussão sobre enredo e toda a parte atualizada de uma narrativa a abrir mão de uma separação completa entre texto e narrativa: parte da narrativa se constitui com propriedades que pertencem também ao texto. Portanto, claramente os agrupamentos não são excludentes: a mesmas propriedades podem ser agrupadas sob diferentes nomes. Texto e narrativa não são agrupamentos que não dialogam, mas, pelo contrário, muitas das propriedades que identificamos em um também identificamos no outro. Tudo se encontra, entretanto, sob a noção de texto narrativo. É por isso que não podemos dizer que à Narratologia cabe estudar as narrativa, mas os textos narrativos. Por isso também que não podemos montar uma hierarquia alinhando estas propriedades em categorias e

subcategorias: elas não são fixas, mas participam dos diferentes agrupamentos que podemos criar com nosso ato de identificá-las e nomeá-las.

### **3. Alguns desdobramentos teóricos: sujeitos**

#### **3.1. Nota introdutória**

Fizemos até aqui uma discussão que avançou significativamente (em termos internos, não em termos comparativos) com a noção de “texto narrativo” e como a Narratologia (sob nossa concepção) o aborda. Embora nos moldes em que se encontra ele ainda seja frágil, já temos um ponto de partida e podemos, por fim, seguir para uma discussão mais próxima das que fazem os autores clássicos da Narratologia. O que propusemos até aqui se coloca, se agregarmos tudo num grande pacote, como uma primeira indução feita numa tentativa de compreender um fenômeno do mundo que optamos por chamar de textos narrativos – uma tentativa feita a partir de um pressuposto epistemológico, o de que todos os conhecimentos são adquiridos pelos sentidos. Essa primeira indução, ela mesma alcançada pelo método que descrevemos na introdução de começar com uma indução e depois deduzir a partir dela, demanda agora uma série de deduções para verificar sua (in)validade, expor as fragilidades do achado e autocorrigir o conceito. É a isso que chamamos de fundamentos: se a Narratologia se dá por indução-dedução, então que essa primeira indução seja resultado ela mesma também de indução-dedução, e assim sucessivamente, tomando sempre como pressuposto os caminhos de uma teoria do conhecimento.

A partir de agora, o trabalho é o de extrair deduções com nossa noção de texto narrativo (e noções adjacentes). Aqui podemos muito mais explorar os conceitos sugeridos por outros autores e tentar fundamentá-los com esses achados (ou, melhor dizendo, reconstruí-los dentro desse modelo, como apontamos no início), e tomar isso como método de dedução: não precisamos sugerir nada do zero, ou quase do zero, pois sabemos muitas das ferramentas que queremos desenvolver ou quais fenômenos precisamos conseguir tratar. Vejamos, portanto, algumas consequências e desdobramentos das nossas noções (de texto, texto narrativo, enredo, fábula, etc) – e veremos que a cada debate elas se tornam um pouco

mais precisas, de modo que, reiteramos, nada proposto até aqui se propõe a ser final ou verdadeiro.

### 3.2.1. Um sujeito que organiza o texto para outro sujeito

É, à medida em que aceitamos a evidente generalização que esse termo traz, consensual em Narratologia hoje – e desde Aristóteles, como vimos – que textos narrativos possuem algum tipo de sujeito produtor ou organizador<sup>50</sup>. Altera-se, é claro, a maneira que esse sujeito se insere dentro do sistema explicativo e como acredita-se que sua atuação de fato se dá. Geralmente fala-se em “*narrador*” (ver, por exemplo, FLUDERNIK, 2009), mas há alguma discussão com as noções de “*autor*” (e.g., CHATMAN, 1978), e ainda uma outra de “*autor implícito*”<sup>51</sup> (que o BOOTH, 1983, sugere, mas o GENETTE, por exemplo, 1980, não chega a adotar), ou a noção platônico-aristotélica de “*poeta*”, ou a de “*cinesta hipotético*” (do ALBER, 2010), por aí vai: são muitos nomes. Cada termo possui seu respectivo valor explicativo quando inserido dentro do sistema em que foi sugerido e assume lá uma grande capacidade explicativa. Entretanto, se por um lado alguns dos termos são apenas nomes diferentes para o mesmo fenômeno, outros nomeiam fenômenos diferentes e chegam a ser excludentes, de modo que ao aceitar um nega-se vários outros (por exemplo, a noção de cineasta hipotético nega a de autor implícito, mas a de autor não nega a de poeta –

---

<sup>50</sup> Alguns pontos de resistência a esse alegado consenso – que é, como dissemos, simplificador de uma questão cujo debate poderia ser alvo de um livro inteiro – seriam, por exemplo, as concepções de que as histórias contam a si mesmas. Esta ideia possui alguma relevância para a narratologia cinematográfica, sobretudo pelos estudos de David Bordwell (SANTIAGO JÚNIOR, 2004), mas não podemos citar tantos nomes nem dizer que a proposta convenceu muitos narratólogos; ela também não implica em abrir mão da noção de autor ou cineasta. Sobre o consenso do narrador, ver por exemplo, a discussão sobre a definição de “*narrativa*” que faz a Monika Fludernik no primeiro capítulo do *Introduction to Narratology*, 2009, pp. 1-7, pela qual passaremos imediatamente.

<sup>51</sup> Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes preferem traduzir como “*autor implicado*”. Segundo eles, no *Dicionário de Teoria Narrativa*, autor implicado é um “Conceito problemático e complexo, objeto de discussão entre os estudiosos da teoria da narrativa, a começar pela expressão que em português o designa: vertida do inglês *implied author*, ela aparece normalmente traduzida por *autor implícito*, denominação ambígua a que Genette prefere *autor implicado*, por melhor corresponder ao pensamento de W. C. Booth, que propôs e descreveu este conceito, sem que com esta nova tradução se atraia a expressão original em língua inglesa (particípio passado do verbo *to imply*, ‘implicar’, ‘insinuar’)” (1988, p. 17; grifos dos autores). Em outro texto, Carlos Reis também chega a dizer que a expressão do Booth, *implied author*, é “não raro defeituosamente traduzido por *autor implícito*” (2006, p. 32). Quando usamos, aqui, “autor implícito” ao invés de “autor implicado”, estamos portanto cientes desta crítica. É que preferimos traduções que encontrem termos que mais se aproximem da equivalência conforme seu uso contextual, a despeito de traduções literais. É verdade que “autor implicado” seria uma tradução literal melhor, mas quem é que fala que alguma coisa ficou “implicada” em português brasileiro? É muito mais comum dizer que uma coisa “ficou implícita”, e isso já dá conta do que queria dizer o Booth: a figura de um autor conforme construída no texto pelo próprio autor, que fica implícita para nós leitores a partir das escolhas que foram tomadas por ele e que podemos inferir dos elementos textuais.

conforme o uso dos autores citados acima). Nosso objetivo nesta seção é discutir sobre nossa hipótese de que textos narrativos, por serem textos, dão a entender que são organizados por algum sujeito, buscando conciliar o que essas diferentes propostas de conceitos já feitas por outros autores trazem quando inseridas dentro das noções que já sugerimos. Qual noção poderíamos usar para falar desse sujeito organizador?

Um importante debate que omitimos até aqui – apesar de ter sido aludido na Introdução – é o da tradição germânica de pensamentos sobre narrativas, muito marcada por Franz Stanzel e Eberhard Lämmert, e que difere significativamente da tradição francófona-anglófona com que viemos dialogando<sup>52</sup>. A Narratologia germânica (vulgo *Erzähltheorie*), fundamentada na distinção do Goethe entre os gêneros *dramático*, *épico* e *lírico*, num movimento que remete ainda ao pensamento aristotélico, postula uma definição de “narrativa” muito fechada ao gênero épico – pois traz uma “intensa concentração na atividade do narrador ficcional” (Darby, 2001, p. 836): o conceito determinante para a narrativa, no caso germânico, é o de *narrador*. “Narrativa é portanto definida como ‘enredo mais narrador’,” coloca a Fludernik (2009, p. 5), enquanto o drama é definido como algo que possui enredo mas não narrador, e o lírico como não possuidor de enredo. Fludernik oferece um gráfico como esse e a descrição “narrativa conforme definida pela presença do narrador”:

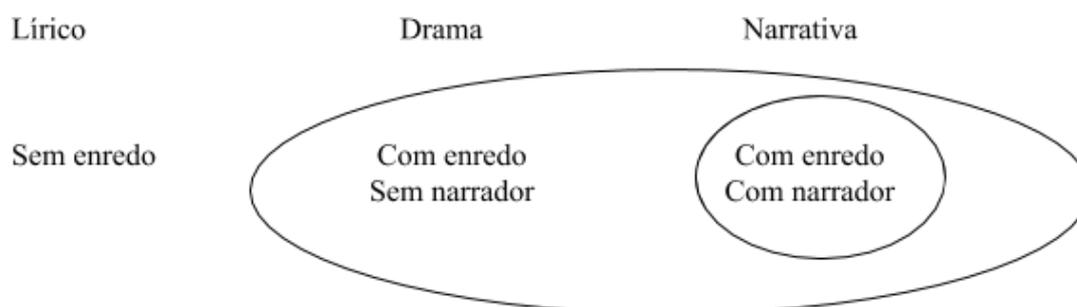


Figura 1: Narrativa definida pela presença do narrador. Gráfico nosso.

Isso pode ser compreendido aos termos da poética aristotélica que descrevemos no primeiro capítulo.

Por outro lado, na tradição francófona-anglófona o conceito de narrativa logo se abriu, de acordo com a Fludernik, principalmente graças ao Chatman (no livro *Story and discourse*, 1978 – ele depois muda muitos posicionamentos no *Coming to Terms*, 1990b) que “definiu narrativa como uma junção entre enredo e texto, mas estendeu a definição de texto

<sup>52</sup> Ver DARBY, 2001, para um ensaio sobre essa tradição e o porquê dela não ter se consolidado tanto quanto a anglófona-francófona.

para cobrir várias mídias” (2009, p. 5). É muito similar à posição que alcançamos aqui, embora por meios diferentes: propusemos um conceito de texto que dá conta de várias mídias, e definimos um texto narrativo como uma junção entre (as propriedades que nomeamos como) um texto e uma narrativa, além de termos falado sobre o processo de atualização de uma fábula em um enredo.

Nota-se que para nossa noção de texto narrativo, bem como para a noção de narrativa no Chatman, a noção de narrador não é tão determinante para definir se algo é ou não uma narrativa ou um texto narrativo – não como é na tradição germânica ou na oposição diegesis-mimesis platônica ou na poética aristotélica, nem de longe; embora para o Chatman a figura do narrador seja muito importante e suas ideias mudem muito em relação a isso<sup>53</sup>, ele é, inclusive, no seu trabalho mais influente, um importante nome para pensar os conceitos de “*narrativas não-narradas*” (isto é, sem narradores – ver 1978, pp. 146-195). Consideremos, ainda assim, a possibilidade de pensar a figura que organiza o texto narrativo a partir da noção de narrador. Essa possibilidade é coerente e traria algum valor explicativo para a Narratologia? E, se formos aceitar isso, qual seria a definição para “narrador”?

### **3.2.2. Sujeitos organizadores em textos não-verbais**

Na nossa proposta, textos narrativos possuem pelo menos dois sujeitos (para além dos sujeitos de ação): um que organiza os elementos que constituem o texto em um sistema e outro para quem essa organização é endereçada (isto é, o texto possui sempre alguma finalidade: seu modo de ser se dá de acordo com o determinado pelo primeiro sujeito quando este considera o segundo no ato de organização do sistema textual). Como também vimos, podemos apontar as origens da teorização desse entendimento em Aristóteles e sua ênfase sobre o poeta como o produtor de um texto narrativo que deixa suas marcas nele, ainda inserido no contexto platônico da separação entre o poeta que fala em sua própria voz e o poeta que finge-se de outro – separação que, dois milênios depois, levou toda uma linha de narratólogos a postularem definições de narrativa que acarretavam na conclusão de que “uma performance dramática representando (muitos fascinantes) eventos não constitui uma narrativa, uma vez que esses eventos ao invés de serem relatados, ocorrem diretamente no

---

<sup>53</sup> Não à toa, foi ele o responsável por cunhar o conceito de “*narrador cinematográfico*” – bastou sugerir uma noção de “narrador” coerente com sua noção ampla de “texto”, isto é, que não se restringe a textos verbais e dá conta de outras mídias.

palco” (PRINCE, 1987, p. 58<sup>54</sup>), em total acordo também com o pensamento germânico conforme exposto pela Fludernik (2009) e pelo Darby (2001). A ausência de narrador define a não-narrativa. Se deixarmos de lado, como já fizemos, esse uso arcaico do conceito em favor da nossa própria definição de texto narrativo, que já não coloca “narrador” (indefinidamente) mas “sujeito que organiza o texto” como requisito (para ser um texto, em primeiro lugar), então veremos que o fato de um filme, por exemplo, demonstrar as propriedades constitutivas do conceito de texto narrativo é demasiado óbvio para ser negado (conforme faria o entendimento supracitado), mas busquemos demonstrar este ponto. Pode um texto não-verbal ser analisado como um texto, e ainda por cima como um texto narrativo?

O nível verbal aparece em muitas artes narrativa que não são, essencialmente, verbais – tais como o cinema e as histórias em quadrinho. Claro que às vezes, em um filme, um personagem conta uma história (para outros personagens ou para a audiência) usando palavras. Se pudéssemos isolar essas palavras, seria facilmente demonstrável que textos e narrativos aparecem no cinema: é próprio da língua mesma e do seu sistema denotativo no uso comunicacional a propriedade de ser entendida<sup>55</sup>. Entretanto, um conjunto de palavras não é um filme (uma “narrativa verbal” deve diferir de uma “narrativa cinematográfica”: os objetos trazem algumas importantes propriedades distintas), de tal forma que este argumento que acabamos de dar (isolar as palavras de um filme e analisar narratologicamente apenas elas) demonstraria que um filme contém, entre outras coisas, textos narrativos, e não que ele é, em si mesmo, um texto narrativo. Mas que os elementos não-verbais também podem constituir um texto narrativo é facilmente demonstrável. Eis uma decupagem de uma montagem simples, sem cartelas de texto e diálogos, para verificarmos em que medida ela atualiza uma fábula em um enredo e demonstra um sujeito organizador:

Plano 1: um personagem adulto, sozinho, olha pela janela de uma casinha no campo. Ouvimos o som de um trovão. Corte.

---

<sup>54</sup> O próprio Gerald Prince diz em uma entrevista recente ao Qiao Guoqiang que “houve, como você disse, muitas definições de narrativa, e eu contribuí para pelo menos metade delas!” (2012, p. 40; tradução nossa do original: “There have been, as you say, many definitions of narrative and I must have contributed at least half of them!”). Essa definição de narrativa que coloca performances dramáticas como não-narrativas é apenas uma das várias com que o Prince já trabalhou. Outro autor que explora essa separação mais contundentemente é NUNES, 2013.

<sup>55</sup> Ver, por exemplo, a discussão que o Metz faz no texto “*Cinema: Língua ou Linguagem?*”, contido em *A Significação no Cinema*, 1972, pp. 45-110.

Plano 2: o quintal da casa, o chão coberto de grama, onde uma chuva começa a cair. Corte.

Plano 3: o personagem olha para cima e sorri. Corte.

Plano 4: do céu escurecido as nuvens carregadas despejam muita água. Corte.

Plano 5: o personagem entra em casa pela porta, encharcado e sujo de lama. Fecha a porta atrás de si. Ri muito consigo mesmo e parece muito feliz.

O enredo aqui seria, à princípio, algo como "personagem observa a janela / personagem se alegra quando percebe a chegada da chuva / personagem volta para casa feliz". A fábula seria bem parecida, mas incluiria uma ação virtual entre a ação de se animar com a chegada da chuva e a de entrar feliz em casa: provavelmente, o personagem se divertiu na chuva como uma criança. Se houver no produto audiovisual alguma clara indicação de que aconteceu, então a ação estará também no enredo – mas, por exemplo, conforme a decupagem acima, poderíamos adicionar um plano 6 em que ele abre novamente a porta, atravessa por ela e sai em um pântano no outro lado do mundo, como fosse um portal encantado: isso quer dizer que a ação de se divertir na chuva não chegou a ser atualizada na descrição acima, ela é apenas virtual; mas, também num plano 6, uma frase como “quanto tempo fazia que não me divertia na chuva!” atualizaria a ação da fábula para o enredo. Para além disso, o encadeamento entre os planos (personagem - quintal - personagem - céu - personagem), os gestos (olhar para cima no plano 1, sorrir no plano 3, risos no plano 5), o figurino e a maquiagem (encharcado e sujo de lama no plano 5), talvez efeitos especiais, de correção de cor ou de outro maneira (céu escurecido e chuvoso no plano 4, quintal chuvoso no plano 2), os ruídos e efeitos sonoros (som do trovão no plano 1, eventuais sons de chuva nos seguintes), e assim sucessivamente, isto é, todas as “*matérias de expressão*” (conceito de GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 44) que constituem esta sequência (e que não passariam pelo nível da palavra no produto final) trabalhariam juntas para transmitir, como objeto, uma dupla faixa de ações, além de transmitirem a si mesmas como significantes – se comparássemos a fábula, o enredo e o texto, veríamos até uma elipse entre os planos 4 e 5. Trata-se, portanto e evidentemente, de uma narrativa cinematográfica. No audiovisual, as ações das duas faixas, bem como os elementos significativos, se encadeiam de uma maneira e não de outra – há evidentemente um trabalho de organização do texto. Isso tudo vale para qualquer outra arte que não seja baseada em narrativas feitas puramente através de palavras:

Cinema, História em Quadrinhos, Pintura, entre outras, possuem cada uma suas próprias matérias de expressão, e em cada uma essas matérias são organizadas por um sujeito em função de outro sujeito.<sup>56</sup>

Outro exemplo interessante, já que falamos de História em Quadrinhos e Pintura, vem do Seymour Chatman na introdução do *Story and Discourse* (1978), quando faz uma breve análise do quadrinho “Short Ribs”, de Frank O’Neal. Importa esclarecer alguns conceitos do Chatman que decorrem da noção de “enunciado” (*statement*) – considerando aqui as definições de “história” e “discurso”, que são termos técnicos para o Chatman e que definimos melhor na Introdução: ele diz que “Narrativas são comunicações, logo facilmente encaradas como o movimento de flechas da esquerda para a direita, do autor para a audiência”, sendo que “o que é comunicado é a história, o elemento de conteúdo formal da narrativa; e é comunicado pelo discurso, o elemento de expressão formal. O discurso, diz-se, ‘enuncia’ a história” (p. 31). Assim, se um discurso conta uma história é porque ele possui enunciados capazes de, nos nossos termos, transformar uma fábula em um enredo, ou, nos termos dele, atualizar no discurso a história. Os elementos que sugerimos alguns parágrafos acima – sobre como um gesto do ator em um plano do filme pode atualizar um elemento da fábula – se encaixaria nestes termos do Chatman: seriam “enunciados” cinematográficos, e poderíamos adotar a seguinte definição: um enunciado é uma unidade do texto narrativo que atualiza uma ação do enredo e traz, ao mesmo tempo, em nível virtual, pelo menos uma da fábula. Mas, para o Chatman, esses enunciados podem ser de dois tipos: “estáticos” ou “processuais”<sup>57</sup>. Enunciados estáticos são enunciados que apenas descrevem algo que existiu na história, ou seja, são essencialmente descrições de estados de coisas. Opõem-se aos enunciados processuais, que transmitem ações de personagens e portanto transformam um estado de coisas em outro (pp. 31-33). Enunciados processuais, para o Chatman, podem ou “relatar” (*recount*) ou “encenar” (*enact*) uma ação – é o mesmo caso da velha oposição

---

<sup>56</sup> Contribui ainda o fato que mencionamos quando citamos a Narratologia musical na Introdução: a “linguagem narrativa”. O cinema tem uma (ver GAUDREULT e JOST, 2009). Não desejamos aprofundar aqui, mas definiríamos o conceito em concordância com os achados do Metz: o que faz uma linguagem narrativa é transformar em convenções um conjunto de meras conotações – isto é, alguém na virada do século XX usa um “campo/contra-campo” para indicar uma visão de algum personagem: de repente isso aparece em vários filmes e os espectadores reconhecem a técnica quando a vêem. Assim, alguém que nunca teve contato com certas convenções pode ficar sem entendê-las; Jean-Claude CARRIÈRE traz uma discussão sobre isso em *A Linguagem Secreta do Cinema*, 2014, especialmente pp. 48-56.

<sup>57</sup> Optei pelo neologismo “estático” como tradução de ‘stasis’, visto que o termo é usado pelo Chatman para qualificar ‘statement’ (“enunciado”), como em “stasis statement” por “enunciado estático”.

narrar-dramatizar: se há um narrador relatando, então é um relato, se há atores agindo, então é uma encenação. Já um enunciado estásico é “ou não-mediado, ou seja, ele expõe, ou mediado, ou seja, ele apresenta. É a diferença entre ‘João estava nervoso’ e ‘Infelizmente, João estava nervoso’” (1978, p. 32).

Esclarecido isso, eis um excerto da análise de enunciados que o Chatman faz de uma história em quadrinhos:



Figura 2: Short Ribs (1970), por Frank O'Neal. Chatman (1978, p. 36).

Do quadro 0, concluímos que *Há um rei* (um enunciado estásico não-mediado expõe um personagem, manifestada por um simples desenho representativo, especialmente pela coroa prolongada, e a gola e a manga de arminho); *O rei está excitado* (enunciado estásico expõe um traço do personagem, manifestado por um esquema convencional, as linhas curvas em cima dos olhos para sugerir movimento); e *O rei está olhando através de binóculos* (enunciado processual promulga uma ação, manifestada por desenhos representativos). Estes eventos estão na história. O discurso é primordialmente não-mediado, isto é, não há nenhum narrador visível ou audível. Entretanto, há uma importante propriedade discursiva sendo comunicada pelo fato de que aquilo que o rei vê através do binóculos foi intencionalmente apagado desse quadro. Logo nós também somos incapazes de ver. Fica claro que somos convidados a compartilhar o ponto de vista ou a perspectiva do rei naquilo que cineastas chamariam de linha dos olhos apontando para o fora da tela. Mais tarde, especialmente começando com o quadro 4, nós estamos olhando objetivamente *para* o rei, não *com* ele; o ponto de vista muda (1978, p. 38; grifos do autor).

Em relação à questão que tratamos agora, quando Chatman diz que “há uma importante propriedade discursiva sendo comunicada...” e cita o ponto de vista, fica evidente que, muito embora ele entenda esses enunciados como “não-mediados”, e muito embora ele ainda sugira uma separação entre “relatar” e “encenar”, há uma figura responsável por articular tudo que vemos nesses quadros. Se no primeiro quadro não vemos o ponto de vista e depois o ponto de vista muda, e especialmente se isso causa algum efeito narrativo, então parece que algum sujeito organizou isso dessa maneira. Alguém optou por favor este recorte no primeiro quadro e não nenhum outro. Alguém optou por colocar os quadros nessa sequência e não em nenhuma outra. É como diz o Metz sobre o Cinema (1972, p. 119): “um filme montado de qualquer jeito não é entendido”. O Chatman depois assume o termo do Booth para falar desse alguém: “autor implícito”. Por isso é que ele pode falar de narrativas sem narradores: sem narradores, sim, mas nunca sem um autor implícito. Alguém precisa organizar o sistema textual para outro alguém. Esse sujeito, nesse caso, não é interno à narrativa (transpondo para nosso sistema): ele aparece já no nível do texto, inclusive em propriedades permutáveis com o âmbito da narrativa (caso do enredo). Mas a noção de “autor implícito” não exclui a de “narrador”, visto que a proposta é a de que eles atuam em categorias distintas: o autor implícito daria conta do narrador. Devemos tentar ainda sugerir uma definição para o termo – e tentar com isso dar conta de alguns fenômenos que ele já foi usado para explicar e que não se pode abrir mão.

### **3.2.3. Breve revisão: enunciados**

O advento da noção de enunciado facilita muito algumas discussões. As anacronias (analepse e prolepse) bem como as elipses poderiam ser entendidas por uma comparação entre a sequência ações do enredo trazidas por um conjunto de enunciados e a sequência de ações da fábula trazida por esse mesmo conjunto: anacronias ocorrem quando o mesmo conjunto de enunciados traz, ao mesmo tempo, uma sequência de ações do enredo e outra não-idêntica da fábula (no quesito ordem, é evidente). O enredo aparece como, a sequência de ações atualizada nos enunciados de um texto narrativo, e a fábula como a sequência virtual (abstraída, reconstruída) trazida pelos mesmos enunciados.

A noção de enunciado também permite análises mais profundas: vale uma comparação entre a pequena análise que fizemos da decupagem no tópico anterior e a pequena análise que fez o Chatman da história em quadrinhos: não é uma questão de

capacidade do analista, é uma questão narratológica de realizar uma análise com boas ferramentas, e a noção de enunciado se mostra poderosa nesse sentido.

### **3.3.1. Eu e tu, narrador e narratário**

Vejam, ao começo, narrador como alguém que é “dono da voz”, o que é um entendimento muito corrente desde Genette. O narrador não é quem organiza o texto: ele é um sujeito responsável pelo enunciado (uma unidade do texto – então há ainda, nesse caso, alguém por trás do narrador que é responsável pelo texto). Investiguemos a possibilidade dos enunciados demandarem um sujeito “enunciador”, e o que isso significaria. Primeiro, para o caso de textos narrativos verbais, é bastante simples defender a existência de um narrador como enunciador e situá-lo teoricamente. Outros já forneceram boas bases: o linguista Émile Benveniste (1971, pp. 217-230), por exemplo, cujas reflexões tomaremos como ponto de partida.

Pensemos primeiro que um termo como “água” possui um significado mais ou menos objetivo e universal (dentro de uma certa comunidade ou sociedade): os falantes da língua irão todos compreender um conteúdo semelhante, é possível inclusive dar uma definição clara e fixa em um dicionário para “água”. Por outro lado, um termo como “estar” é relativo: depende de um pronome para adquirir seu sentido completo. É preciso dizer “eu estou” para que “estar” adquira sua significação. Ou é preciso conjugar o verbo como “estou”, de modo que, mesmo que o termo “eu” não apareça, a primeira-pessoa fique subentendida – isto é, “eu estou” não significa a mesma coisa que “ele está”, ou que “eu estava”, ou que “ela estaria”: cada pronome e conjugação faz o “estar” assumir uma significação diferente. Da mesma forma, “daqui a pouco” é também um termo definido conforme um tempo presente estabelecido a partir de um pronome, mas neste caso necessariamente do pronome “eu”. Pois justamente: colocações como “agora”, “aqui”, “daqui a pouco”, “amanhã”, precisam se relacionar com um tempo e espaço específicos para tornarem-se significantes, necessariamente um espaço e tempo que se encontra no presente de algum sujeito para quem esses termos apontam. Logo: “vem aqui”, mas “aqui” onde? Aqui onde eu, que digo “vem aqui”, me encontro. Termos que funcionam assim vêm sendo chamados de “*dêiticos*”. Concisamente, dêiticos são termos possuidores de uma dimensão vazia, cuja significação demanda o preenchimento pelo sujeito que enuncia o texto ou da situação em que essa

enunciação se dá<sup>58</sup>. Assim, em uma frase como “hoje acordei tarde”, o dêitico “hoje” só adquire sua significação em relação a quem organiza este texto: hoje em relação a quem? Em relação a quem diz “hoje”, logo fui “eu” quem acordei tarde. Enquanto um termo como “água” ou “casa” faz referência à noção de água ou de casa, dêiticos como “hoje” ou “aqui” fazem referência ao “eu” que enuncia esses dêiticos.

Ora, a noção de “eu” é extremamente egoísta. Isso chega ao ponto de que, por exemplo, em uma frase como “ele vai comer daqui a pouco”, o termo “daqui a pouco” não se define em relação ao termo “ele”, mas em relação ao “eu” que está organizando esta frase, ainda que o termo “eu” sequer apareça. O mesmo vale para “amanhã ele vai sair para passear”. Poderíamos entender ambas como “[eu digo que] ele vai comer daqui a pouco” e “[eu digo que] amanhã ela vai sair para passear”, de modo que o “daqui a pouco” é “daqui a pouco” em relação ao “eu” e não em relação ao “ele”, enquanto o “amanhã” é também “amanhã” em relação ao “eu” e não em relação ao “ela”. O “eu” está sempre presente nos enunciados dos textos narrativos verbais, explícita ou implicitamente; sem o “eu”, a significação não é possível. Não foi à toa que o Gérard Genette, quando atacou a terminologia de *“ponto de vista”* e propôs seu próprio conceito, o de *“focalização”*, para esclarecer algumas coisas, argumentou que falar de narrações sendo feitas “em primeira pessoa” ou “em segunda pessoa” não fazia sentido porque, primeiro, a presença da “pessoa” do narrador é “invariante porque o narrador pode estar em sua narrativa [. . .] apenas em ‘primeira pessoa’” (1980, p. 244; tradução nossa<sup>59</sup>) e, depois, “à medida em que o narrador pode a qualquer momento intervir enquanto tal na narrativa, toda narração é, por definição, para qualquer intenção e propósito apresentada em ‘primeira pessoa’” (1980, p. 244). Diríamos que em textos narrativos verbais há sempre um “eu” junto aos enunciados.

Assim, ainda nas colocações do Benveniste, o “eu” aparece como uma noção dupla: por um lado, “eu” como aquele que diz “eu” enquanto pessoa inserida na História (no “mundo real”), e por outro, “eu” como aquele de quem o discurso fala. É notável: o trecho “eu estou

---

<sup>58</sup> Quando primeiro definimos enunciado, a noção apareceu como uma do texto narrativo, e não só do texto. Aqui, ela permanece com o mesmo uso. Estamos pensando as palavras e frases sendo usadas como exemplo enquanto unidades de um texto narrativo que atualizam um enredo e ao mesmo tempo trazem uma fábula. Para nós, enunciado ainda é uma noção do texto narrativo e não do texto – o tópico, entretanto, merece mais investigação.

<sup>59</sup> Do original: “the presence (explicit or implicit) of the “person” of the narrator. This presence is invariant because the narrator can be in his narrative (like every subject of an enunciating in his enunciated statement) only in the “first person”- except for an enallage of convention as in”.

com fome; daqui a pouco vou comer alguma coisa” se caracteriza por ser simplesmente eu falando sobre eu. Eu é tanto quem diz “eu estou com fome” quanto o objeto do discurso enunciado por si próprio: eu falando sobre eu. Portanto, uma definição de “eu” seria algo como: “eu” é tanto o indivíduo enunciando um discurso contendo “eu” quanto a “referência” desse discurso”; é tanto quem fala quanto de quem se fala.

“Tu” também é fundamental – ainda com Benveniste. Só uso o termo “eu” com alguém que reconheço como “tu”. Cada uso do “eu” afirma o não-eu, ou então ninguém precisaria dizer nada. As estruturas da língua podem ser descritas e são identificadas por vários falantes: e todos eles, quando falam, assumem-se como “eu”; mas, se só um pode ser o “eu” de um dado discurso, então, ao mesmo tempo, o termo mantém uma abertura de poder ser preenchido por qualquer outro que o venha a proferir. Assim, quando alguém se refere a outro alguém como “tu”, afirma através deste pronunciamento também a possibilidade desse “tu” referir-se a si mesmo como “eu” e ao outro como “tu”: as posições são sempre alternáveis, mas usar um é afirmar o outro. Enquanto o “eu” se identifica como aquele que usa o “eu”, se identifica também como o oposto de todos aqueles que já não estão usando o “eu” mas que podem vir a usá-lo: e os chama de “tu”.

“Eu” e “tu” seriam chamados de bom grado por nós, dentro de uma teoria de Narratologia, respectivamente, por narrador e narratário: aquele que preenche o papel do eu nos enunciados e um texto narrativo e aquele que preenche o papel do tu, que também fica sempre implícito – ou ainda, o texto só é enunciado porque há alguém que não é seu narrador, alguém que é tomado como pressuposto por ele: o narratário. É notadamente um fenômeno dos textos narrativos que precisa ser explicado pela Narratologia – pelo menos dos textos narrativos verbais. Devemos verificar a validade dessas noções (dêitico, eu, tu, narrador, narratário) para descrever textos narrativos não-verbais também, ou então elas não têm lugar na Narratologia.

### **3.3.2. Narradores e narratários não-verbais**

Então, um problema: como identificar relações como essas em textos não-verbais? De forma geral, diremos que, se algum dos enunciados é vazio até ser preenchido por um sujeito, ao passo que aponta para um sujeito que define um tempo e espaço e possui esse mesmo sujeito como referência, estaremos lidando com um dêitico, e portanto com um narrador e um narratário. Nosso interesse recai evidentemente sobre como os enunciados

instauram processos de subjetivação. Retomemos François Jost (GAUDREULT e JOST, 2009, pp. 58-64), que propôs sete propriedades que quando aparecem nos enunciados fílmicos os caracterizam como dêiticos:

1. Exagero do primeiro plano (que ocorre quando o objeto filmado aparece grande na imagem, indicando que a câmera está próxima e presente no ambiente);
2. Câmera sob o nível dos olhos;
3. Câmera indica algo da visão de um personagem (câmera embaçada quando um personagem está bêbado, etc);
4. A sombra de uma pessoa aparece na frente da câmera;
5. A imagem materializa algum visor: vemos pelo buraco de uma fechadura, ou então simulando uma luneta ou um binóculos;
6. Imagem tremida ou em constante movimento;
7. Um personagem olha para a câmera.

Um exemplo bastaria, mas, uma vez que trabalhamos para passar por sete, devemos também destacar que essas categorias são simplórias e poderiam ser muito mais numerosas: se considerássemos, por exemplo, as outras matérias de expressão audiovisual ao realizar essa análise – deixando de lado esse movimento clássico de analisar o Cinema a partir só da imagem e da câmera –, certamente poderíamos encontrar categorias de dêiticos relativos a cada uma delas. Apenas a inclusão do som aumentaria esta lista significativamente (som abafado, som vindo de um lado da tela e não do outro...). Reflexões sobre alguns desses elementos já apontados por Jost também revelariam complexidades maiores: digamos, a categoria (7). poderia facilmente ser reescrita de maneira mais abrangente como “um personagem se dirige à audiência”, dando conta tanto de gestos como piscadelas quanto de frases como como “você ainda está aqui? Acabou, vai pra casa!” na cena pós-créditos de *Curtindo a Vida Adoidado* (1986), de modo que deixaria de ser uma categoria descritiva da imagem e passaria a ser também de outras matérias de expressão como os diálogos, as palavras, os sons, às vezes até a luz, as cores, e assim por diante. De qualquer maneira, já são sete casos em que uma instância coloca um sujeito como enunciador – assim, um plano embaçado para representar a visão do personagem tanto se coloca como um segmento do texto vindo de um sujeito quanto algo que carrega alguma percepção sobre ele: é

gritantemente um caso de “eu”. O caráter convencional destes sete casos também implicam em um “tu”.

Poderíamos expandir para outras áreas também. Ainda no audiovisual, as mesmas categorias apareceriam, por exemplo, em vídeoarte, no Youtube, em realidade aumentada, em vídeo-instalação, etc – ver, por exemplo, as discussões que faz o Arlindo Machado (2007) sobre construção de sujeitos no “ciberespaço” e as ferramentas e elementos textuais que podem ser usadas para isso, (pp. 131-240) de *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*,. Em história em quadrinhos: frases fora dos quadros que não são atribuídas a nenhuma personagem, ou quando um personagem quebra as barreiras de um quadro e interfere em outro, ou quando um lápis aparece por cima dos quadros desenhando alguma coisa. Isso requer estudos particulares que passem de arte em arte, mas, para nosso propósito, um único exemplo não verbal já nos serve para demonstrar o ponto.

### **3.3.3. Narradores e narratários escondidos**

Encontramos algo importante a partir dos dêiticos: primeiras definições úteis para narrador e narratário. Especificamente, primeiro, o narrador seria entendido como o sujeito para o qual os dêiticos de um dado texto apontam. Isto é, um texto narrativo é composto por diversos elementos que contribuem para a construção de enunciados (planos, palavras, montagem, música, etc, a depender das matérias de expressão de cada arte), e alguns destes elementos carregam a dupla instância do eu. Por outro lado, o narratário poderia ser colocado como o sujeito que o narrador toma como sendo não ele próprio, e como consequência quem preenche o papel do tu nos elementos textuais – numa situação comunicativa, que caracteriza o texto narrativo. O exemplo, “eu estou com fome; daqui a pouco vou comer alguma coisa”, constrói um narrador que sente fome e alguém para quem ele enuncia isso, talvez por alguma razão (por exemplo, porque este alguém pode responder, já trocando os lugares no esquema eu-tu, conforme explicamos, “legal, eu vou com você”).

Curiosamente, nem sempre nós, que lemos, assistimos, jogamos, etc, os textos narrativos, chegamos ao ponto de formular definidamente a figura do narrador. A narratária também não. É inteiramente possível que os *processos narrativos de subjetivação* do narrador ou do narratário não sejam o suficiente para permitir ou demandar sua elaboração mental, muito embora o preenchimento do eu e do tu ocorra por necessidade lógica. Uma

coisa é a estrutura por trás do sistema do texto narrativo, outra é como nós construímos esses sujeitos mentalmente.

Às vezes, enunciados fílmicos, sobretudo os hollywoodianos clássicos, podem “parecer contar a si mesmos”, isto é, a imersão causada pela narrativa pode ser tão grande que a audiência não perceberá os dêiticos como tais. Por exemplo, um filme com um plano subjetivo está contribuindo muito menos para o estabelecimento de um narrador do que um filme feito todo em subjetiva. Não estamos negando o que foi falado anteriormente: ainda podemos inserir um “eu digo que” antes de qualquer enunciado narrativo e elaborar o narrador a partir daí – é uma questão estrutural –, mas nem todas as vezes em que interpretamos um enunciado precisamos ou conseguimos imaginar um sujeito a partir dos dêiticos. A noção de sujeito torna-se evidentemente específica aqui.

Por mais que os dêiticos estejam sempre lá, é comum que eles passem “despercebidos”. Alguns são mais constitutivos do par narrador-narratário que outros. Queremos dizer, “ele subiu pelas escadas, deitou-se na cama e dormiu” é muito diferente de “olha, eu fiquei muito nervoso com aquilo tudo. Ele deu de costas pra mim, falou um monte de besteiras e subiu pelas escadas. Dormiu! Cê acredita?” – no segundo caso os processos de subjetivação atuam muito mais fortemente para construir o sujeito do narrador: temos várias informações sobre ele, como se expressa, o que acredita, o que faz, etc. Mas o importante é que no primeiro caso ainda podemos dizer que há um narrador (sua existência é necessária para a estrutura), pois “[eu digo que] ele subiu pelas escadas...”, mas este narrador não chama atenção para si mesmo e portanto dificilmente se constrói na mente de quem lê como um “sujeito”: não sabemos quase nada sobre ele, exceto pelo fato de que ele seria um sujeito que prefere falar sem se revelar enquanto tal. Esse narrador permanece como uma massa amorfa, quase indefinida, sem “traços de caráter” – o do outro exemplo já é um sujeito muito mais bem definido. Estruturalmente, no primeiro caso, o narrador está lá: mas na leitura prática os processos narrativos de subjetivação não são suficientes para construí-lo como um sujeito definido. Aí que o trabalho do narratólogo pode trazer à luz elementos que uma leitura “normal” não revela. As categorias de narrador e narratário podem ser aplicadas por meio de um estudo narratológico em qualquer narrativa e revelar aspectos importantes dela, mesmo que na leitura seus rastros sejam tão sutis que sejam dificilmente percebidos por quem simplesmente aprecia a obra: o narratólogo precisa olhar com atenção e consciência para os dêiticos e fazer o esforço de construir um narrador ou narratária a partir de traços mínimos

deixados no texto. Revisemos, então, os conceitos de narrador e narratário para falar dos sujeitos construídos mentalmente por quem percebe os textos narrativos através de processos narrativos de subjetivação que colocam de um lado quem enuncia e, do outro, para quem a enunciação é feita: é algo que pode ir para além dos dêiticos e portanto não se confunde com eles.

### **3.3.4. Narrador e narratário como sujeitos em dialética**

Digamos então que estamos analisando textos narrativos em busca dos processos narrativos de subjetivação que constroem o narrador e o narratário. Encontraremos muitos casos em que, como vimos no trecho “eu estou com fome; daqui a pouco vou comer alguma coisa”, narrador e narratário, quando um se marca, o outro por consequência também aparece.

Dada a aparente primazia do “eu” na construção dos enunciados verbais, alguém poderia se sentir tentado a dizer que o “tu”, ou seja o narratário, só pode se construir como sujeito a partir da atuação do narrador, de modo que haveria uma certa hierarquia ontológica em que o narrador antecederia o narratário. Entretanto, sob análise, poderemos perceber que essa relação é criada por meio de uma dialética que tentaremos agora esclarecer.

Os estudos de narratologia feminista são muito reveladores neste aspecto e tomaremos um deles como ponto de partida. Susan S. Lanser (1986, p. 615) traz o exemplo de uma carta publicada em um jornal em 1832 para iniciar uma reflexão:

Uma jovem mulher, recém casada, sendo obrigada a mostrar para o marido todas as cartas que escrevia, enviou o seguinte para um amigo íntimo:

Não posso ficar satisfeita, meu querido amigo,  
bem aventurada quanto sou em meu matrimônio,  
a não ser que eu derrame em seu amigável seio  
que sempre esteve em uníssono com o meu,  
as várias profundas sensações que fazem inchar  
com as mais vívidas emoções do prazer  
meu turbulento coração. Conto a ti, meu querido  
marido é um dos mais amigáveis dos homens.  
Estive casada por sete semanas e  
nunca encontrei nenhuma razão para dizer que  
me arrependo do dia que nos juntou, meu marido é,  
em sua pessoa e seus modos, longe de ser um  
feio, um grosso, um desagradável, um ciumento  
monstro que confina para proteger  
sua esposa: é sua máxima tratar como  
uma amiga do peito e sua confidente, e não como  
um brinquedo ou uma escrava subalterna, a mulher  
eleita como sua companheira. Nenhuma das partes,  
ele diz, deve obedecer cegamente;  
mas cada um deve ceder ao outro alternadamente.  
Uma idosa donzela sua tia, próxima dos setenta,

uma alegre, venerável e agradável velha senhora,  
vive conosco na casa – ela é o de-  
leite dos idosos e das crianças – é um patri-  
mônio para toda a vizinhança,  
generosa e caridosa com os pobres.  
Eu sei que meu marido não ama nada mais  
do que ele ama a mim; ele me elogia mais  
do que jóias, e sua intoxicação  
(pois assim eu chamo seu amor excessivo)  
sempre me faz avermelhar pelo não merecimento  
desse objeto, e eu só desejo ser mais digna  
do homem cujo nome eu carrego. Para  
dizer tudo em uma palavra, meu querido, e para  
coroar tudo isso, meu antigo amante  
é agora meu afetuoso marido, meu carinho  
retornou, e é possível que eu venha a ter  
um príncipe, sem contar a felicidade que já tenho  
com ele. Adieu! Que você esteja bem como não sou  
capaz de me imaginar mais  
feliz.

O segredo é ler uma linha e saltar a seguinte, alternando e lendo apenas as linhas ímpares (1, 3, 5...) até o fim do texto.

Lanser traz este texto para demonstrar que a Narratologia clássica era insuficiente para analisar textos femininos. Ela acaba sugerindo dois novos conceitos, o de “*narração pública*” e “*narração privada*”, para lidar com o fato que um texto narrativo como este é, na verdade, composto por dois enredos e duas fábulas, isto é, na terminologia que ela usa, por duas “*narrações*”, a depender de como se lê – diríamos duas narrativas: um texto narrativo com duas narrativas. A narrativa conforme se vê, pública, foi escrita para o marido – a narradora não fala senão o que ele deseja ouvir, mas há no subtexto uma narrativa privada que o marido não vê, por não ter sido endereçada a ele. Lanser defende que isso ajuda muito a compreender narrativas femininas porque “*tradicionalmente falando, as sanções contra escritos de mulheres tomaram a forma não de uma proibição de escrever absolutamente, mas de escrever para uma audiência pública*” (1986, p. 620), então as narrações privadas são uma forma de resistência desenvolvida a partir desta situação social.

Nós, por nossa vez, trazemos o exemplo para perguntar qual sujeito este texto constrói primeiro: a narradora ou o narratário? Breve nota que no inglês o termo “friend” pode ser traduzido tanto como “amigo” quanto como “amiga”, e optamos por traduzir aqui como “amigo” para que o jogo no trecho “meu querido marido...” / “meu querido estive casada...”, originalmente “my dear husband...” / “my dear I have been married...”, continuasse fazendo sentido em português, mas o original mantém essa ambivalência: pode ser tanto um narratário quanto uma narratária, e para os estudos feministas isso faz toda a diferença – é importante também notar como a presença desse/a narratário/a na narrativa privada dificulta a tradução do texto narrativo por causa da presença do outro narratário, o que compõe a narrativa pública.

O texto é rico no que diz respeito a construir a narradora, efetivamente as duas narradoras, uma que ama o marido e está feliz em seu casamento e outra que o odeia e participa de uma relação abusiva: possui vários elementos que desencadeiam estes processos narrativos de subjetivação. A presença de ambas as narradoras é muito forte e marcada, principalmente na narrativa privada e na releitura da narrativa pública que ela nos faz tomar. Mas, semanticamente, não fossem os/as narratários/as tanto da narrativa pública (neste caso, o marido) quanto da narração privada (aqui, o/a amigo/a), estes processos narrativos de subjetivação que se dão de modo diferente em cada texto não se dariam. E mais: talvez contraditoriamente, ao mesmo tempo é a própria narradora quem fornece os processos narrativos de subjetivação que nos permite construir o marido e o/a amigo/a enquanto sujeitos nestas narrativas. É quase paradoxal tentar entender quais processos de subjetivação têm primazia sobre quais sujeitos. Há entre eles, aparentemente, um vai-e-vém e um regresso que tende ao infinito. O eu se constrói a partir do tu, mas o tu se constrói a partir do eu. Tomamos esta narrativa particular como exemplo mas poderíamos tomar qualquer outra e chegar na mesma conclusão; independente de possuir a ambivalência pública-privada, enfim, independente de qualquer outra coisa específica desse texto narrativo, a questão se manteria: em textos narrativos, o narratário enquanto sujeito pode ser construído em função do narrador, mas o narrador enquanto sujeito também pode ser definido em função do narratário. Na prática, é impossível determinar. É impossível determinar, por exemplo, qual processo narrativo de subjetivação constrói um e não outro. Mais adequado seria dizer, então, que, interessante, são figuras independentes ontologicamente, ao mesmo tempo em que são mutuamente dependentes em seus fundamentos: novamente devemos recorrer à metáfora da

folha de papel. É como se de um lado da folha estivesse o narrador e do outro o narratário, de modo que pode-se escrever em um lado sem que palavras apareçam do outro lado, ao mesmo tempo em que um lado da folha só existe porque o outro também se mantém: mas a folha pode ser furada, atravessada, etc. Isto é, os mesmo processos de subjetivação que constroem a narradora também podem construir, ao mesmo tempo, a narratária, e, por outro lado, também podemos encontrar processos de subjetivação que definam apenas a narratária e não a narradora e vice-versa. Portanto, embora sejam sujeitos que frequentemente afetam-se mutuamente sem parar e que se atravessam em seus processos, não podemos dizer, em absoluto, que uma “dá origem” à outra.

Mas se narrador e narratário são elementos do texto construídos a partir de processos narrativos de subjetivação que podem ultrapassar as duas figuras, quem os organiza? É evidente que um gesto precisa colocar no texto narrativo o narrador e o narratário. No caso do texto trazido pela Susan Lanser acima, temos acesso a duas narradoras, e isso acaba contribuindo muito para a figura da mulher “real” que esteve por trás dessa construção; mas ela, a mulher real, não se confunde nem com a narradora pública e nem com a privada, visto que ela foi tanto a pessoa que organizou uma quanto a outra e portanto as antecede e atua sobre elas. Além do mais, essa carta está publicada em um jornal: suponhamos que o texto tenha sido escrito não para o narratário da narração privada, mas para autoridades competentes ou por leitores/as do jornal que pudessem vir a fazer alguma coisa – nesse caso, para além do/a narratário/a da narração privada, para quem essa segunda narração parece ser endereçada, existiria um outro sujeito que seria o endereço do texto. Voltamos à primeira definição de texto: mesmo que o texto narrativo implique um narrador e um narratário em uma relação de comunicação, o texto narrativo propriamente dito, por ser texto, demanda ainda um sujeito organizador e um sujeito para quem a organização é endereçada.

### **3.4. Sujeitos a partir de hipóteses: autor hipotético**

Estamos lidando com processos narrativos de subjetivação. Os textos, como vimos, são percebidos por alguém – são eles mesmos conjuntos de percepções, afinal. Uma vez que todo conhecimento é adquirido pelos sentidos, concordaríamos com o narratólogo Jan Alber (2010) ao versar sobre a impossibilidade de, ao interpretar um texto, saber (verdadeiramente) alguma coisa sobre o que pretendia aquele que o organizou – aquele que fica ainda por trás do narrador e do narratário. Tudo o que podemos fazer, diz Alber, é formular hipóteses, por

exemplo: acredito que em um filme que corta de tal plano para tal plano, quem determinou que isso acontecesse gostaria que eu, assistindo, compreendesse tal coisa. De hipótese em hipótese atribuímos significações e interpretamos o texto – assim, concordaríamos com o Alber também no que diz respeito ao diálogo que ele estabelece com a Filosofia e a Psicologia para demonstrar que o processo em si de interpretar um texto passa por formular hipóteses sobre “o que esse texto está tentando me dizer” – com a nota de que o Alber toma como ponto de partida especificamente os filmes: “Eu gostaria de propor que, quando vendo filmes, a maioria dos espectadores irá tentar descobrir o que o filme significa ou ‘está tentando dizer’”, sendo que isso constitui o processo de interpretação como uma constante perguntação de “por quê?” e de buscar respostas com o que quer que seja que se encontra diante de nós, isto é, as hipóteses são a base da interpretação (p. 165).

Por outro lado, de hipótese em hipótese construímos também uma figura que organiza o texto sendo interpretado: um sujeito. O problema é que “filmes são dirigidos por indivíduos como Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Fritz Lang ou David Lynch, e eles são geralmente muito influentes no que diz respeito ao produto final que os espectadores veem. Entretanto, é evidentemente impossível, em última instância, determinar a intenção do cineasta. Para começo de conversa, em análise fílmica nem faz sentido falar de um único autor ou realizador” (p. 165). Alber fala especificamente de Cinema ao abordar este assunto, mas podemos estender sua análise para eventuais outros textos narrativos complexos, como, por exemplo, um texto narrativo feito em realidade aumentada, ou um jogo eletrônico, que são também muitas vezes resultado do trabalho de uma variedade de profissionais. Alber traz uma discussão sobre a coletividade do processo de realização de um filme, onde, em geral, a produção é segmentada de tal forma que decisões que determinam o produto final são tomadas cada uma por profissionais direcionados para a área. Ele diz, “é impossível para nós saber se nossas interpretações revelam as ambições dessa multitude de profissionais que produzem o filme. Mas é argumentável que seria igualmente impossível mesmo se houvesse apenas um profissional, como, por exemplo, o diretor” (pp. 165-166).

Então, ao interpretar, produzimos (porque precisamos) hipóteses sobre o que a obra quer nos dizer e sobre quem “fez” a obra (leia-se organizar aqueles elementos daquela maneira) – por que este quadrinho vem depois daquele? Por que este ator veste este figurino? Por que um ano na vida do protagonista foi descrito em apenas um parágrafo?, etc. Mas não há como ter certeza que as hipóteses que formulamos para responder a estas perguntas estão

de acordo com o que o realizador *real* do filme, do quadrinho, do jogo, do livro, ou etc pretendia: primeiro porque só temos acesso ao que percebemos do realizador, e não ao realizador propriamente dito – o que é consequência também do nosso pressuposto epistemológico de que todos os conhecimentos vêm pelos sentidos –, e segundo porque frequentemente a figura do realizador (real, histórico) se dilui entre diversos técnicos e profissionais especializados. Assim, Alber sugere sua noção de “*cineasta hipotético*”: não é alguém do mundo, ou seja, não é um “cineasta de verdade”, mas trata-se de uma construção mental do espectador que é usada como base para compreender as hipóteses que formula sobre o que o filme quer dizer.

As noções de narradora e narratária que estamos propondo se aproximam desse quê hipotético. São construções mentais; são sujeitos imaginados por quem se esforça para interpretar um dado texto narrativo. Construir um “cineasta hipotético” poderia ser algo como “vejo a personagem sendo assassinada violentamente, logo o cineasta [hipotético] é um sádico por ter escolhido colocar isso no filme!” – como frequentemente falam dos filmes do Quentin Tarantino, por exemplo Kill Bill 1 e 2 (2003 e 2004) –, ou, para outro exemplo, se um personagem, digamos um vilão, faz muito mal aos outros personagens e no fim é punido por isso em uma cena de grande violência, posso fazer sentido disso com uma hipótese do tipo “o cineasta hipotético quer que eu pense ‘ok, ele mereceu’, e me sintam bem em ver esse fim”, caso em que o cineasta hipotético não seria exatamente um sádico – *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça seria um bom exemplo –, ou seja, são hipóteses interpretativas, julgamentos do que percebemos, propostas de como seria este sujeito derivada da nossa interpretação de algo que hipotetizamos ter sido responsabilidade dele – por outro lado, construir o “narrador” seria algo como “a voz-over sobre essa cena, que é um dêitico, tem o timbre de uma criança, logo o narrador é uma criança” ou “a imagem está embaçada, e neste caso isto é um dêitico, logo o narrador vê as coisas embaçadas”. O narrador se constrói a partir de elementos significativos que apontam para seu tempo e espaço e que, ao mesmo tempo, trazem alguma informação sobre ele (narrador): que é criança, que é mulher, que odeia isso e gosta daquilo, enfim, que possui esta ou aquela propriedade.

Assim, enquanto o par narrador-narratário é composto por dois sujeitos que só existem na imaginação, não se trata de, por exemplo, o Alfred Hitchcock ou o Douglas Adams, ou seja, de “pessoas de verdade” – a construção mental se dá a partir das características cedidas pelo próprio texto narrativo (em diálogo, evidentemente, com

elementos contextuais e extratextuais, vide exemplo da Susan Lanser acima) – mas o narrador enquanto tal, diferentemente do Alfred Hitchcock “de verdade”, só existe quando interpretamos um de seus textos narrativos e nos esforçamos para imaginar a sua figura a partir do que percebemos no texto narrativo em questão. O mesmo vale para a narratária: é uma construção mental feita a partir de características levantadas pelo texto narrativo, mas não uma descoberta de alguém que “existe de verdade”.

Analisar a construção do par narrador-narratário aparece como um dos processos narrativos de subjetivação que constroem um sujeito anterior: na proposta do Alber para o Cinema, o cineasta hipotético – mas nós não estamos falando só de Cinema. Em paralelo aos sujeitos narrador e narratário, há então um *autor hipotético*, que construímos como resposta às hipóteses que formulamos para poder interpretar um texto. Todos são sujeitos construídos por diferentes processos que viemos chamando de processos narrativos de subjetivação, queremos dizer, os processos pelos quais um texto narrativo constrói sujeitos. Se falávamos que os textos narrativos possuem um sujeito organizador, então o autor hipotético aparece como o sujeito que imaginamos como aquele que organiza o texto: é a hipótese que necessariamente formulamos para interpretar a narrativa e a organização dos elementos que ela nos apresenta.

### **3.5.1. Autor e perceptor**

Com base no que foi dito gostaríamos de postular que o ato de interpretar um texto narrativo sempre supõe que ela foi produzida por alguém “de verdade”, isto é, por pelo menos um sujeito que existe para além e independentemente do texto, alguém inserido na História – um ou mais sujeitos que fazem, por exemplo, um filme: tomam várias decisões e organizam elementos em um texto narrativo; nós, interpretando esse texto, conseguimos construir o par narrador-narratário e o autor hipotético, mas o sujeito “real” por trás dessas construções mentais permanece ainda incógnito. Nos aproximamos por fim da noção de *autor*, pois várias vezes ela já foi usada como referência ao(s) indivíduo(s) real(is) que, na nossa terminologia, seria o nome para quem de fato organiza o texto. As pesquisas do Michel Foucault parecem de particular importância: em uma célebre conferência intitulada *O que é um autor?* (2001), ele separou duas concepções da noção. Primeiro, o “*autor histórico*”, de carne e osso; segundo, a “*função-autor*”, que só existe e que só é instaurado a partir dos próprios textos. Explica bem essa diferença o filósofo Giorgio Agamben em *O autor como gesto* (2007):

Se, por exemplo, me dou conta de que Pierre Dupont não tem olhos azuis, ou não nasceu em Paris conforme acreditava, ou não exerce a profissão de médico — o que, por algum motivo, lhe atribuía —, o nome próprio Pierre Dupont continuará para sempre referindo-se à mesma pessoa; mas se descubro que Shakespeare não escreveu as tragédias que lhe são atribuídas e, pelo contrário, escreveu o *Organon* de Bacon, certamente não se poderá dizer que o nome de autor Shakespeare não tenha mudado sua função. O nome de autor não se refere simplesmente ao estado civil, não "vai, como acontece com o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu"; ele se situa, antes, "nos limites dos textos", cujo estatuto e regime de circulação no interior de uma determinada sociedade ele define. Poder-se-ia afirmar, portanto, que, em uma cultura como a nossa, há discursos dotados da função-autor, e outros que são desprovidos dela... A função-autor caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (p. 56).

Independentemente da pessoa que “realmente existiu”, que de fato sentou e escreveu (ou qualquer outra coisa) o texto, podemos, ao perceber o dito texto, construir, a partir de hipóteses, um sujeito que identificamos como o agente organizador (o autor hipotético) e também um sujeito que se constrói pelos enunciados aqui e ali no texto (o narrador). As duas noções do Foucault não se confundem com nenhuma das nossas duas. A função-autor é uma categoria sociológica: ela não é um postulado de quem percebe o texto, mas uma noção para explicar o modo de circulação de determinadas obras e discursos na sociedade; colocaremos aí um Marx, um Kant, um Platão, e conseqüentemente um marxismo, um kantismo, um platonismo – o que tem mais a ver com o que e como veiculam os textos a partir de um nome que com quem foram seus “autores” historicamente. Entretanto, a função-autor não é uma propriedade de um texto narrativo, mas uma das propriedades da *obra*, isto é, de um conjunto de textos inseridos num esquema de circulação em uma dada sociedade. Isso interessa muito à Narratologia, porque a função-autor é fundamental para entender, por exemplo, quais livros estão nas livrarias e quais não estão, mas também porque acabam (as funções-autores) sendo determinantes na interpretação que determinados leitores históricos têm de determinadas obras. Mas aqui estamos nos restringindo às propriedades imanentes do texto narrativo ele mesmo – sua inserção na cultura e na sociedade foge do escopo do trabalho.

Digamos que Machado de Assis pode colocar alguém de nome Brás Cubas para narrar um texto, e isso revela pelo menos três processos: por um lado, um texto como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* contribui para a instauração do nome “Machado de Assis” como um autor-função – seu nome se constrói como aquele que escreveu, entre outras obras, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, assim como Marx é aquele que escreveu *O Capital* e construiu determinadas teorias, etc. (Mas estudar esses autores-função demandaria uma análise maior da obra, de outros textos narrativos para além de *O Capital* e do *Memórias*

Póstumas de Brás Cubas, enfim, demandaria uma análise social e cultural; por isso, abandonamos aqui a questão.) Por outro lado, o mesmo texto, Memórias Póstumas de Brás Cubas, possui vários “eus” (entre outros processos narrativos de subjetivação) que nos parecem preenchidos por um sujeito que nomeia-se Brás Cubas, e não pelo Machado de Assis; isto é, o texto é cheio de processos narrativos de subjetivação que instauram uma figura outra como narrador. Ao mesmo tempo, postulamos um autor-hipotético a quem damos o nome de Machado de Assis, mas que é só uma hipótese e não se confunde com o próprio Machado: tanto que o mesmo “autor real” pode produzir obras que dão origem a vários autores-hipotéticos diferentes, digamos um Fernando Pessoa e seus heterônimos (buscando uma aplicação possível do conceito em poesias), mas também, por exemplo, no cineasta George Miller, que, se fôssemos aceitá-lo como “autor real”, seríamos forçados a dizer que os filmes *Babe: O Porquinho Atrapalhado na Cidade* (1998) e *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015) possuem processos narrativos de subjetivação que contribuem para a construção de autores hipotéticos bem diferentes, tal como Todd Phillips ora em *Se Beber, Não Case!* (2009) e ora em *Coringa* (2019). Em todo caso, se o texto veio a existir, então algum Machado de Assis, algum Fernando Pessoa, algum George Miller, alguma equipe gigantesca de profissionais, alguma dupla de artistas, o que quer que seja, o organizou: pessoas “de verdade”. Efetivamente, podemos dizer assim: há um sujeito organizador que se encontra fora do texto e que não pode ser construído mentalmente a partir do próprio texto. Completamos: há ainda um sujeito construído por quem percebe o texto e a quem a organização do texto é atribuída, e há também um terceiro sujeito, aquele construído a partir dos enunciados. Nossos nomes são, respectivamente, *autor*, *autor hipotético* e *narrador*. Mas desde o início propomos que os textos são não só organizados por alguém como também para alguém, e na verdade esse sujeito que percebe vem sendo o elemento central de toda essa reflexão: desde o pressuposto de que todo conhecimento se adquire pelo sentido. Nos resta apenas dar o nome. Já esclarecemos que o par do narrador é o narratário, sujeitos construídos mentalmente por quem percebe o texto – logo não pode ser do narratário que falamos. Vamos falar de um *perceptor*: aquele ser histórico, que é “de verdade” como o autor, e que, digamos, assiste um filme, lê um livro, joga um jogo, etc – apenas optamos por “perceptor” no lugar do termo tradicional, “leitor”, porque cremos que ele já não dá mais conta de obras não-verbais.

### 3.5.2. Perceptor, perceptor hipotético e como ficam os sujeitos

Eis um primeiro esquema:

AUTOR —————> TEXTO NARRATIVO <————— PERCEPTOR

O texto narrativo faz uma mediação entre dois sujeitos que existem fora dele mesmo. Tanto autor quanto perceptor, digamos, eu que estou escrevendo agora este texto e você que está lendo, não precisamos estar, por exemplo, diante um do outro. Eu escrevo aqui em algum momento da minha vida e dias, meses, anos depois você lê. Eu, o autor, já não estarei mais presente para me comunicar com você; ao mesmo tempo, enquanto estou escrevendo agora não posso ouvir o que você tem para me dizer e te responder: suas objeções passarão despercebidas. O que eu posso fazer é criar uma hipótese de você, perceptor, um *perceptor hipotético* a partir do qual tomarei (tomei; venho tomando desde a primeira palavra da introdução, efetivamente desde o título; e continuarei a tomar) certas decisões na escrita desse texto. Posso supor que você (ou vocês, caso, por exemplo, esse texto esteja sendo lido em voz alta para uma plateia) fará tal ou tal objeção, que você entende bem o português, que você já é um adulto que teve outras leituras de teorias linguísticas, semióticas ou narrativas... mas há uma distância temporal insuperável entre o momento em que organizo esses elementos textuais e o momento em que você(s) a percebe. Eu sempre poderei estar errado em minhas hipóteses, e nunca vou saber. Assim, a comunicação do autor, a comunicação que eu estou tendo neste momento, é com o perceptor hipotético.

Nesse trecho em que de repente comecei a falar na primeira pessoa e chamei atenção para minha própria existência, construí de um jeito bem mais marcado do que vinha fazendo anteriormente minha figura enquanto narrador e enquanto autor hipotético. “Construí”, não: você, perceptor (real), construiu: eu só organizei alguns enunciados. Para entender tudo que disse até aqui, para fazer essa interpretação, você precisou postular algumas hipóteses do tipo “o que ele tenta me dizer?” e isso construiu um certo sujeito, um autor hipotético: é uma construção sua, perceptor. Agora, eu tenho um estilo de escrita que ousou dizer ser bem consistente e marcado, tranquilo de se ler. Você concorda ou discorda? Ah. Não sei o porquê te perguntar... a mim não importa. Meu julgamento não vai mudar mesmo.

Claro, esse trechinho acima é uma brincadeira que faço para me marcar como narrador e demonstrar o conceito: os dêiticos suscitaram uma certa construção de um sujeito

que diz eu, talvez algo meio egoísta, meio egocêntrico, meio sem humildade. Talvez não. Talvez eu devesse falar um pouco mais na primeira pessoa de um “jeito egoísta” para (fornecer elementos para você) construir melhor minha figura de narrador como um narrador egoísta. Enfim, criar essa imagem mental é responsabilidade sua, e minha incapacidade de interagir com você realmente dificulta: apenas crio uma hipótese de como você reagiria na interpretação do texto. Meu perceptor hipotético extrairia do parágrafo acima um narrador minimamente egoísta, mas pode haver descompasso entre o perceptor hipotético e você, sempre.

O importante é que no momento em que organizo um texto narrativo já não sou mais o autor. O autor fica sempre fora do texto narrativo. Quem aqui vos fala é o narrador, essa voz por trás dos enunciados é a do narrador: ou, para usar palavras melhores, quem você está imaginando que está falando, ou quem você está imaginando que possui essa voz. Por outro lado, quem você imagina que colocou essas palavras na boca do narrador, quem escolheu quebrar o parágrafo acima depois de “e você, sempre.” e não na frase seguinte ou qualquer coisa do tipo, aí é o autor hipotético. São construções suas. Um diálogo real que pode se dar é entre o narrador e o narratário, mas de um jeito muito específico que não cabe aqui esmiuçar. Por exemplo, recentemente enviei este email para fazer uma reclamação com uma empresa:

Olá,  
O correios atrasou a entrega do meu pedido, que extrapolou o prazo. Entrei em contato com eles e formalizei uma reclamação. O que mais pode ser feito?

A resposta:

Bom dia Keven, tudo bem?

Informamos que o prazo de entrega de sua encomenda é de 13 dias úteis, sendo que desde a postagem se passaram 6 dias úteis. Contatamos nosso gerente de contas, junto aos Correios, cobrando urgência.

Devido ao grande fluxo de encomendas gerado, os Correios estão apresentando lentidão na entrega e atualização do rastreo. Dessa forma, é normal que o site fique alguns dias sem atualizar, visto que a movimentação ocorre quando a encomenda passa por algum centro de distribuição e é registrada. Ficamos à disposição.

Ocorre aqui que dentro do meu texto narrativo inseri um segmento (a primeira mensagem) que constrói outro narrador (eu, impaciente) e outro narratário (a empresa, que não ajudou). Trouxe em seguida a fala da narratária para dentro do texto. O que defenderíamos no momento é que o narrador e o narratário podem entrar em diálogo contanto que os dois estejam subordinados a uma instância superior que pode trazer as duas falas. O

narrador e o narratário podem estar subordinados aos enunciados de um outro narrador, como fiz acima, logo essa é uma das possibilidades. Mas o narrador e o narratário também são, por definição, subordinados ao autor implícito. Também podemos, então, trazer casos como o do filme *The Princess Bride* (1987), que tem a situação de um avô contando uma narrativa para seu neto: naturalmente o avô é construído pelo autor hipotético como o narrador e o neto como narratário, e muitas vezes os dêiticos que apontam para o avô deixam de aparecer e dão lugar para enunciados produzidos pelo neto com algumas reações que ele vai tendo à narrativa – aqui, o texto narrativo traz o narrador e o narratário em diálogo.

Um esquema disso tudo ficaria assim:

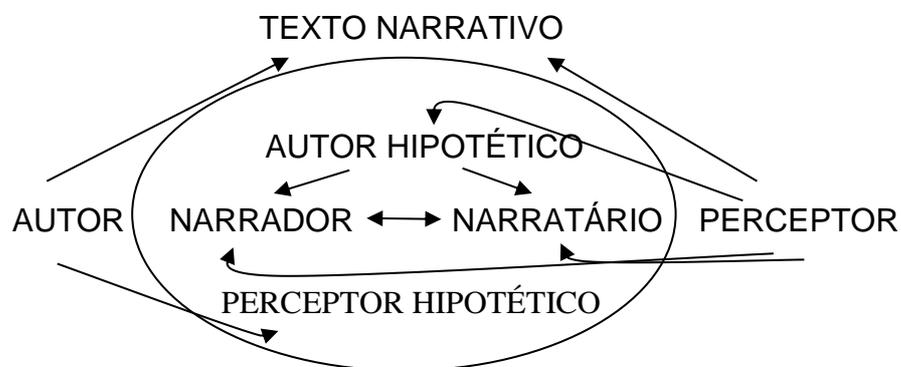


Figura 3: Esquema dos sujeitos de um texto narrativo. Gráfico nosso.

## Conclusão

### “Ao invés de uma conclusão”

Shlomith Rimmon-Kenan termina seu artigo *Concepts of Narrative* (2006) com um segmento intitulado “Instead of a Conclusion” (em português, “ao invés de uma conclusão”), onde diz algo que nos contempla:

Sendo este majoritariamente um texto de posicionamento, declaro desejável dispensar a convencional síntese, porque a posição é explicitamente enunciada e desenvolvida ao longo do ensaio. Ao invés, desejo concluir com uma lista de questões ao redor das quais tem ocorrido debates calorosos nos estudos de narrativas através de mídias e disciplinas (p. 17).

Não temos nenhuma necessidade de resumir ou sintetizar as posições adotadas no texto. Elas foram explicitadas ao longo do trabalho, e elas são complexas: aparecem onde devem aparecer como consequência de um processo de pensamento que está no texto mesmo. Transportar as conclusões para cá as tiraria do miolo do argumento, e resumir os argumentos também não interessa muito: talvez a outros trabalhos. O que iremos fazer aqui, em acordo com a proposta de estabelecer fundamentos para uma Narratologia, é indicar (e apenas indicar) quais seriam os próximos passos.

No capítulo anterior fizemos um avanço com alguns conceitos quando os reconstruímos à luz dos fundamentos erguidos antes ainda. O trabalho para o futuro é, em essência, o de fazer o mesmo que fizemos com as noções alcançadas na discussão sobre sujeitos – precisamente o que foi apontado na nota introdutória ao capítulo anterior:

A partir de agora, o trabalho é o de extrair deduções com nossa noção de *texto narrativo* (e noções adjacentes). Aqui podemos muito mais explorar os conceitos sugeridos por outros autores e tentar fundamentá-los com esses achados (ou, melhor dizendo, reconstruí-los dentro desse modelo, como apontamos no início), e tomar isso como método de dedução: não precisamos sugerir nada do zero, ou quase do zero, pois sabemos muitas das ferramentas que queremos desenvolver ou quais fenômenos precisamos conseguir tratar. Vejamos, portanto, algumas consequências e desdobramentos das nossas noções (de texto, texto narrativo, enredo, fábula, etc) – e veremos que a cada debate elas se tornam um pouco mais precisas, de modo que, reiteramos, nada proposto até aqui se propõe a ser final ou verdadeiro.

Fizemos uma primeira demonstração de como seria esse trabalho e chegamos nas noções de narrador, narratário, autor hipotético, perceptor hipotético, autor e perceptor – e,

no processo, as noções de texto narrativo, enredo, fábula também sofreram alterações e se tornaram um pouco mais coesas e capazes de explicar certos fenômenos. Segue-se alguns outros assuntos que precisaríamos tratar.

### **Tempo e espaço**

Certamente o maior problema de tudo o que foi postulado até aqui. As noções de tempo e espaço foram tomadas como pressupostos. Tempo narrativo e espaço narrativo são questões bem mais contidas que conseguem se encaixar nesses fundamentos: poderíamos repensar as noções das categorias de “*ordem*”, “*duração*” e “*frequência*” do Genette dentro de nossa distinção entre fábula e enredo, ou as noções de espaço da Mieke Bal, como as de “*espaço estável*” e “*espaço dinâmico*” (1997, p. 136), também com nossa distinção entre fábula e enredo, ou ainda as noções de “*espaço sugerido*” e outras que Gaudreault e Jost propõem (2009, pp. 105-127), como já começamos a fazer quando falamos de “*espaço virtual*”. Entretanto, tudo isso requer uma discussão de princípios primeiros: o que são o espaço propriamente dito e o tempo propriamente dito? Isso não é tanto uma questão da Narratologia e é inteiramente compreensível que ela encontre suas respostas em outros campos: talvez na Filosofia, talvez na Física. A ideia de uma Filosofia da Narratologia, entretanto, sugere-se novamente: a obra do Benedito Nunes (*O Tempo na Narrativa*, 2013, que foi citada aqui), bem como a de Walter Benjamin e Paul Ricoeur, seriam muito importantes para este diálogo.

### **Aplicar**

Em entrevista, Mieke Bal deu a seguinte resposta à pergunta “*qual o futuro da Narratologia?*”:

Eu continuo tendo esperança de que mais pessoas irão compreender a ligação entre contação de histórias e manipulação, bem como entre contação de história e alívio psíquico, de modo que elas parem de construir categorias e ao invés desenvolvam, ou trabalhem com, ferramentas de análises. Esse é o conflito que tenho com os narratólogos. O futuro está na prática: mostrar o esplendor das narrativas e a desesperança da incapacitação das habilidades narrativas, por exemplo em pessoas traumatizadas. Eu não estou tão interessada na tradução de velhos conceitos em ditos novos contextos (BAL, 2016, p. 102; tradução nossa<sup>60</sup>).

---

<sup>60</sup> Original: “I keep hoping that more people will understand the link between storytelling and manipulation, as well as that between storytelling and psychic relief, so that they stop constructing categories and instead develop, or work with, analytical tools. This is my quarrel with narratologists. The future is in the practice: showing the brilliance of narratives and the hopelessness of the incapacitation of

O propósito da Narratologia é jogar luz sobre um fenômeno que encontramos por aí – os textos narrativos – e nos ajudar a entendê-lo melhor . Ao longo do trabalho, não propusemos exatamente categorias, mas ferramentas de análise e estudo. Queremos os melhores modelos explicativos, não para tê-los, mas para aplicá-los. Enquanto trabalhos de base ainda são necessários, o futuro está na prática: qualquer revisão de conceitos feita aqui só alcançará seu propósito se aplicada e se, com isso, ajudar a entender melhor algum aspecto de um texto narrativo. Fizemos muitas traduções de velhos conceitos em novos contextos porque sem isso incontáveis críticas poderiam (e são) feitas às ferramentas trazidas pelos velhos conceitos: difícil utilizá-las com segurança.

Temos ferramentas mais que suficiente para já iniciar trabalhos de aplicação e realizar análises narratológicas. Elas parecem tão amplas, inclusive, que o mais interessante seria já buscar analisar narratologicamente algo não-tradicional: ao invés de um livro, um filme, ou, que seja, uma ludonarrativa, poderíamos começar já analisando uma campanha política, um caso de amor, a historiografia de um campo, a construção dos grupos sociais de uma certa sociedade, o funcionamento de redes sociais... talvez a aplicação de ferramentas narratológicas possa ser feita com sucesso em objetos poucas vezes tomados como textos narrativos, e talvez isso jogue sobre eles uma luz significativa.

### **Montagem como categoria textual**

Uma percepção pessoal: uma das experiências mais agradáveis que tive com um texto narrativo foi quando terminei de ler *As Crônicas de Nárnia* e, ao virar a última página da narrativa, descobri que minha edição do livro continha umas folhas a mais: um ensaio do C. S. Lewis intitulado “*Três Maneiras de Escrever Para Crianças*”. Parece que o fenômeno, que me tocou profundamente, pode ser explicado por algumas teorias de montagem: grosso modo, há a aproximação entre dois segmentos do texto (como um todo) e eles estabelecem algumas relações. Creio que avanços poderiam ser feitos no sentido de repensar conceitos propostos em teorias de montagem (cinematográfica) a partir do nosso conceito de texto, vendo em que medida elas conseguem explicar e descrever fenômenos que ocorrem neles; talvez mais especificamente a partir da noção de enunciado – pensar montagem como a

---

narrative skills, for example in traumatized people. I am not so interested in what amounts to translations of old concepts into allegedly new contexts.”

relação entre enunciados. Bons começos seriam, por exemplo, tentar pensar a noção de “montagem proibida” do André Bazin (1991) em relação ao romance realista; ou aplicar a noção de montagem como conflito do Eisenstein (2002) em ludonarrativas. Na verdade, um pensamento abrangente da noção de montagem é algo que o próprio Eisenstein já postula, haja vista a forte crítica do Christian Metz:

Basta que Dickens, Leonardo da Vinci ou vinte outros tenham aproximado dois temas, duas ideias, duas cores para que Eisenstein proclame o advento da montagem: a justaposição mais obviamente pictórica, o efeito de composição mais tradicional em literatura tornam-se, para ele, profeticamente pré-cinematográficos. Tudo é montagem. Há algo de encarniçado, quase incômodo às vezes, na maneira pela qual Eisenstein recusa o menor papel ao fluxo criador contínuo: ele só vê elementos previamente recortados que uma engenhosa manipulação viria em seguida "montar" (1972, p. 47).

### **Metalepse e sujeitos**

Nossa revisão lidou com algo clássico e muitas vezes defendido como essencial à Narratologia, a separação entre história e discurso. Isso vem de total encontro à noção de “*metalepse*”, do Genette.

Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes definem metalepse em seu dicionário como “um movimento de índole metonímica que consiste em operar a passagem de elementos de um nível narrativo a outro nível narrativo” (1988, p. 264); Gerald Prince, no seu dicionário, define como “a intrusão em uma diegese de um ser de outra diegese” (1987, p. 50). Genette cita alguns exemplos e diz que “o princípio é o mesmo: qualquer intrusão de um narrador extradiegético ou narratário em um universo diegético [...], ou o contrário” (1980, p. 235).

Dorrit Cohn, no texto *Metalepsis and Mise en Abyme*, 2012, p. 105, faz a relação entre metalepse e a distinção entre história e discurso a partir de uma citação do Genette: “metalepse designa a transgressão de uma linha de demarcação que autores usualmente não tocam, nomeadamente a ‘mutável mas sagrada fronteira entre dois mundos, o mundo em que alguém narra, e o mundo que é narrado por alguém’ [GENETTE, 1980, p. 236]”. A noção de metalepse é, como se vê, bastante falada, e não à toa: ela descreve um recurso que narrativas frequentemente utilizam. Nota-se que a separação entre história e discurso é fundamental para explicar a metalepse.

Em outro texto, Chatman (1995) fala de outro autor que sugere que vejamos a noção de que o narrador (que tradicionalmente fica no nível do discurso) entrou no “espaço da história” como uma metáfora: “O problema é que se referir a tal intrusão no espaço da história como uma metáfora exclui uma possibilidade em que o narrador *de fato* – isto é,

‘literalmente’ – entra no espaço da história” (1995, p. 304; grifos do autor), e ele em seguida analisa brevemente alguns exemplos em que isso acontece – o que não falta. Então, como fica isso a partir dos nossos conceitos?

Não negamos a distinção entre história e discurso, só a colocamos dentro de um esquema com uma roupagem que julgamos mais detalhada e de maior valor explicativo. Entretanto, também defendemos que os sujeitos são construídos por processos narrativos de subjetivação que podem aparecer tanto naquilo que se narra quanto na maneira com que se narra (e que um lado do que se narra é o jeito mesmo com que é narrado): por isso os sujeitos conforme propusemos não são subordinados a nenhuma dessas categorias internas ao texto narrativo (como seria o caso de história e discurso, plano de conteúdo e plano de expressão), eles como que flutuam no próprio texto narrativo. A noção de metalepse, por exemplo, no Genette ou no Chatman, faz sentido conforme eles propõem porque no sistema deles o narrador é uma questão do discurso e não da história, de modo que de fato quando ele salta de um para o outro é uma intrusão que causa certo estranhamento. Para nós, o narrador não está nem em um e nem em outro: são categorias independentes. Mas discutimos que as ações que compõem o enredo e a fábula constroem tempo e espaço: poderíamos pensar numa noção de metalepse para falar de sujeitos cuja construção dão a entender que pertencem a um tempo e espaço, e que de repente invadem um tempo e um espaço que antes parecia-lhes inacessível. Há muito a ser feito com metalepse a partir do que propomos. Talvez, na verdade, teríamos que começar vendo como fica para nós a noção de diegèse no sentido de “mundo da história”...

### **Definir os sujeitos das ações do enredo e da fábula**

Falamos da construção de seis sujeitos mas deixamos de lado sujeitos que são construídos como aqueles que agem na fábula e no enredo. Deveríamos analisar os processos narrativos de subjetivação que o constituem e o que eles (esses sujeitos) podem, afinal, fazer; também deveríamos analisar como os sujeitos das ações se relacionam com os sujeitos que descobrimos a partir das discussões sobre organização textual, se há alguma diferença ou semelhança e quais as possibilidades comunicacional. A discussão sobre metalepse seria novamente requisitada, pois precisaríamos saber se os sujeitos da ação se constroem como estando em um plano separado dos outros sujeitos: isto é, se eles são sujeitos que aparecem como imanentes, digamos, do enredo ou da fábula, ao invés de serem entidades que

ultrapassam estas categorias como no caso do narrador ou do autor hipotético. Classicamente usa-se o termo “personagem”: também deveríamos verificar a validade dele, se faz sentido ou se já mostra-se como antiquado diante de alguns avanços.

### **Textos narrativos e elementos não-narrativos**

Um texto não consiste apenas de narração no sentido estrito. Em todo texto narrativo, pode-se apontar passagens que dizem respeito a coisas outras além de eventos: uma opinião sobre algo, por exemplo, ou uma revelação da parte do narrador que não é diretamente conectada com os eventos, uma descrição de uma face ou de uma locação, e assim por diante. É, desta forma, possível examinar o que é dito em um texto, e classificar isso como narrativo, descritivo, ou argumentativo (MIEKE BAL, 1997, p. 8; grifos da autora, tradução nossa<sup>61</sup>).

Selecionando um dado texto narrativo, podemos facilmente identificar segmentos dele cujas propriedades não vão de encontro com as propriedades descritas pela nossa noção de narrativa. Bal oferece essa distinção entre o “narrativo”, o “descritivo” e o “argumentativo”; Metz oferece outra entre “narração”, “descrição” e “imagem” a partir das relações entre tempo e espaço nas duas faixas de percepção de um texto: a narração transfere um tempo para outro tempo, a descrição um tempo para um espaço, e a imagem um espaço para outro espaço (1972, pp. 31-33). O trabalho seria o de descobrir, talvez analisando alguns exemplos concretos, o que mais pode haver em um texto narrativo para além da parte essencial sem que ele deixe de poder ser analisado por ferramentas narratológicas. Repensar a noção de enunciado, provavelmente, seria uma demanda.

### **A noção de narração e o ato de narrar**

*Narração* é um termo inexistente no sistema que foi proposto até aqui – simplesmente por ser, ao menos até então, desnecessário, e por não termos precisado dele. É que atribuímos ao autor algo que era atribuído ao narrador: a função de organizar o texto narrativo. Faria sentido chamar isso de “narração”, querendo dizer “ato de narrar”? Isto é, então o ato de narrar seria cometido pelo autor e não pelo narrador?

---

<sup>61</sup> Do original: “A text does not consist solely of narration in the specific sense. In every narrative text, one can point to passages that concern something other than events: an opinion about something, for example, or a disclosure on the part of the narrator which is not directly connected with the events, a description of a face or of a location, and so forth. It is thus possible to examine what is said in a text, and to classify it as narrative, descriptive, or argumentative”.

Em todo caso, teríamos que dar conta do fenômeno que ocorre (também a se investigar: ocorre, de fato?) quando um “personagem”, se assim formos chamar os sujeitos das ações do enredo ou da fábula, executam o ato de organizar um novo texto narrativo ou o ato de enunciar. A noção de texto narrativo dentro do texto narrativo, ou de enredo dentro do enredo, ou de fábula dentro da fábula, também precisaria ser estudada, em evidente diálogo com as discussões sobre a noção de *mise en abyme* e, novamente, metalepse.

### **A noção de mimesis**

Poderíamos retomar a discussão platônica dentro de um novo esquema, e categorizar sujeitos narrativos que fingem ser outros e sujeitos que não o fazem. A noção do Wayne C. Booth (ver o verbete “unreliable narrator” no dicionário do PRINCE, 1987) de “*narrador não-confiável*” poderia ser analisada aqui comparando o comportamento do narrador com normas, regras e valores que inferimos do autor hipotético (ao invés de comparar com o “autor implícito”, de Booth, noção que também não adotamos).

### **A condição da focalização**

É estranho fazer uma discussão de Narratologia em um diálogo tão grande com Genette e Bal sem abordar questões de “*focalização*”. Deveríamos ver, principalmente, em que nível do texto narrativo o fenômeno aparece e quais sujeitos participam dele. O pressuposto de que os conhecimentos vêm pelos sentidos provavelmente forneceria boas condições para alargar significativamente o conceito (ou resgatar, revisar ou fundamentar outros autores que já fizeram isso).

### **Uma tradição narratológica brasileira**

Embora não seja difícil pensar em brasileiros que pesquisam ou trabalham com coisas que chamam de narrativas ou termos similares na academia, é difícil pensar em “narratólogos” brasileiros. Mas, é claro, não estamos apontando uma completa falta de estudos narratológicos em língua portuguesa. É muito importante citar aqui o *Dicionário de Teoria da Narrativa* do narratólogo português (!) Carlos Reis e da Ana Cristina M. Lopes, publicado em 1988, onde encontramos (o que deveria ser tido por estudiosos da narrativa lusófonos de diversos campos como) uma fundamental contribuição para a tradução e o

emprego dos conceitos narratológicos em língua portuguesa – mas, infelizmente, o trabalho não aparenta ter reverberado tanto em outros campos que lidam com narrativas quanto deveria (embora seu impacto seja ainda assim significativo), a exemplo do Cinema, onde autores famosos da Narratologia – digamos, Monika Fludernik, David Herman, Susan S. Lanser, Rimmon-Kenan... – poderiam e deveriam aparecer muito mais, ao passo que traduções de obras com diálogos narratológicos poderiam fazer uso do dicionário para uma tradução mais sistematizada. É certo que há ainda outras importantes contribuições para a Narratologia feitas em língua portuguesa – Carlos Reis avança muito com isso nas orientações que faz na Universidade de Coimbra<sup>62</sup> –, mas o caminho até termos uma tradição narratológica brasileira bem estabelecida ainda demandará muita pesquisa. Podemos supor, entretanto, que há um trabalho de resgate de obras esquecidas, não-reconhecidas, ou apagadas, a ser feito por pesquisadores interessados em questões historiográficas da Narratologia.

---

<sup>62</sup> Ver a entrevista em que o autor fala sobre a situação de suas pesquisas, majoritariamente focadas em estudos da personagem: REIS, 2016.

## Referências bibliográficas

- AARSETH, Espen. *A Narrative Theory of Games*. In: Foundations of Digital Games Conference Proceedings. 2012. pp. 129-133.
- AGAMBEN, Giorgio. *O autor como gesto*. In: \_\_\_\_\_. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. pp. 55-64.
- ALBER, Jan. *Hypothetical Intentionalism: Cinematic Narration Reconsidered*. IN: Postclassical Narratology: Approaches and Analyses, ed. Jan Alber e Monika Fludernik. Columbus: Ohio State University Press, 2010. pp. 163-185.
- ANGELO, Bruno Milheira. *Subsídios para uma narratividade em música*. In: XXI Congresso Nacional da ANPPOM, Uberlândia, 2011.
- ARAÚJO, Carolina. *Educação e Expulsão dos poetas: o caso Platão*. Revista En\_Fil – Encontros com a Filosofia. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, nº 1, 2013. Disponível em: <[http://en-fil.net/ed1/conteudo/index\\_001\\_carolina.php](http://en-fil.net/ed1/conteudo/index_001_carolina.php)>. Acesso em 20 out. 2019.
- ARAÚJO, Maria C. *A Poética de Aristóteles sob a abordagem de Lígia Militz da Costa*. Kalíope, São Paulo, ano 7, n. 14, p. 70-82, jul./dez., 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas: Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 2. ed. Canada: University of Toronto Press Incorporated, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Laughing Mice: Or: On Focalization*. Poetics Today Vol. 2, No. 2, Narratology III: Narration and Perspective in Fiction, 1981. pp. 202-210.
- \_\_\_\_\_. *My Narratology. An Interview with Mieke Bal*. In: DIEGESIS. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research / Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung 5.2. 2016. pp. 101-104.
- BARTHES, Roland. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. \_\_\_\_\_.; GREIMAS, A. J.; BREMOND, C.; ECO, U. GRITTI, J.; MORIN, V.; METZ, C.; TODOROV, T.; GENETTE, G. 7. ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2011.

BAZIN, André. *Montagem Proibida*. IN: \_\_\_\_\_. O Cinema: Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. pp. 54-65.

BOOTH, Wayne C. . *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press, 1983.

BENVENISTE, Émile. *Problems in general linguistics*. University of Miami Press, 1971.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

\_\_\_\_\_. *What Can We Learn from Contextualist Narratology?*. Poetics Today, vol. 11, no. 2, Narratology Revisited, 1990a. pp. 309-328.

\_\_\_\_\_. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. EUA: Cornell University Press, 1990b.

\_\_\_\_\_. *On Deconstructing Narratology*. Style, Vol. 22, No. 1, Narrative Theory and Criticism. 1988. pp. 9-17.

\_\_\_\_\_. *On Defining "Form"*. New Literary History, Vol. 2, No. 2, Form and Its Alternatives. 1971. pp.217-228.

\_\_\_\_\_. *How Loose Can Narrators Get? (And How Vulnerable Can Narratees Be?)*. Narrative, Vol. 3, No. 3. 1995. pp. 303-306

COHN, Dorrit. *Metalepsis and Mise en Abyme*. Narrative, Vol. 20, No. 1. 2012. pp. 105-114.

CULLER, Jonathan. *Story and Discourse in the Analysis of Narrative*. The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca: Cornell UP, 1981. pp. 169-187.

DARBY, David. *Form and Context: An Essay in the History of Narratology*. Poetics Today, Volume 22, Number 4, 2001, pp. 829-852.

EISENSTEIN, Sergei. *Fora de quadro*. In: \_\_\_\_\_. A forma do filme. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. pp. 35-48

ELFES, Henrique. *Curso: História da Filosofia*. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL9ymgSAPJFid17GxrePYsJz31DU7bHPEr>>. Acesso em 1 set. 2019.

FLUDERNIK, Monika. [Einführung in die Erzähltheorie.] *An Introduction to Narratology*; traduzido para o inglês por Patricia Häusler-Greenfield e Monika Fludernik. Nova York: Routledge, 2009.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

FREITAS, Jussara Gomes da Silva. *Sobre a teoria dos gêneros dramáticos, segundo Diderot, e sua aproximação da Poética de Aristóteles*. Revista Filogenese, Marília, Vol. 4, nº 2, p. 1-13, 2011. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/JussaraGomesdaSilvadeFreitas.pdf>>. Acesso: 14 out. 2019.

FREYTAG, Gustav. *Freytag's Technique of the drama : an exposition of dramatic composition and art*. Chicago: Scott, Foresman, 1894.

GAUDREAULT, André. JOST, François. *A Narrativa Cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: an essay in method*. Tradução para o inglês de Jane E. Lewin. Nova York: Cornell University Press, 1980.

HOLMES, Arthur F. *Arthur Holmes: A History of Philosophy*. 2015. Disponível em: <[https://www.youtube.com/playlist?list=PL9GwT4\\_YRZdBf9nIUHs0zjrnUVI-KBNSM](https://www.youtube.com/playlist?list=PL9GwT4_YRZdBf9nIUHs0zjrnUVI-KBNSM)> . Acesso em: 1 set. 2019.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Manoel Odorico Mendes. 3. ed. São Paulo: Atena Editora, 2009. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/odisseiap.pdf>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

KRAMER, Lawrence. *Musical Narratology: A Theoretical Outline*. Indiana Theory Review, Bloomington, vol. 12, pp. 142-162, 1991.

LANSER, Susan S. *Toward a Feminist Narratology*. Style, vol. 20, no. 3, 1986, pp. 341–363.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Structure and Form: Reflections on a Work by Vladimir Propp*. In: PROPP, Vladimir. *Theory and History of Folklore*. Tradução para o inglês de Ariadna

Y. Martin e Richard P. Martin e outros. Editado por Anatoly Liberman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. pp. 167-188.

\_\_\_\_\_. *The Structural Study of Myth*. The Journal of American Folklore, Vol. 68, No. 270, Myth: A Symposium. 1955. pp. 428-444.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

METZ, Christian. *A significação no Cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *Le cinéma : langue ou langage ?*. In: Communications, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 52-90; doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1028>.

[https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1964\\_num\\_4\\_1\\_1028](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1028)

MEUTER, Norbert. *Narration in Various Disciplines*. In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University, 2011. Disponível em: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-disciplines>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

PRINCE, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

\_\_\_\_\_. *Classical and/or Postclassical Narratology*. L'Esprit Créateur, vol. 48, no. 2, 2008, pp. 115–123.

\_\_\_\_\_; QIAO, Guoqiang. *Narratology as a Discipline. An Interview with Gerald Prince*. In: DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research 1.1. 2012. pp. 32-42.

PLATÃO. *República*. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. S.I, Copymarket.com, 2001.

QUEIROZ, Álvaro. *Sobre o conceito de catarse na poética de Aristóteles*. Revista Entrelinhas, Valinhos, v. 1, n. 1, p. 30-33. 2013.

REIS, Carlos. *Narratologia(s) e teoria da personagem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, v. 2, n. 1, p. 26-36, jan./jun. 2006.

\_\_\_\_\_; LOPES, Ana Cristina M. . *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *Entrevista com Carlos Reis realizada por Angélica Maria Santana Batista e Luciana Morais da Silva*. In GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (EE.). *Abusões*. Rio de Janeiro, 2016.2 p.230-240. e-ISSN: 2525-4022.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Concepts of narrative*. In: *The travelling concept of narrative: Studies across disciplines in the humanities and social sciences 1*. Editado por Matti Hyvärinen, Anu Korhonen & Juri Mykkänen. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2006. pp. 10–19.

\_\_\_\_\_. *The Paradoxical Status of Repetition*. *Poetics Today*, Vol. 1, No. 4, Narratology II: The Fictional Text and the Reader. 1980. pp. 151-159.

RYAN, Marie-Laure. *Narration in Various Media*. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2012. Disponível em: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>>. Acesso em: 1 dez. 2018

SANTIAGO JÚNIOR, F. DAS C. F. *David Bordwell: sobre a narrativa cinematográfica*. X Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste - SIPEC, n. 2000, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Organizado por Charles Bally, Albert Sechehaye ; com a colaboração de de Albert Riedlinger ; prefácio da edição brasileira Isaac Nicolau Salum ; tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, Antonio Carlos da. *As teorias do signo e as significações linguísticas*. Partes, v. 39, ano 3, 2003.

SOMMER, Roy. *The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory*. In: DIEGESIS. *Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 1.1. 2012. pp. 143-157.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2º ed. Éditions du seuil. Paris, 1981. Adaptação brasileira a partir do espanhol: Digital Source.

\_\_\_\_\_. *Grammaire du Décaméron*. Países Baixos: Mouton & Co. N. V., 1969.

VILLELA-PETIT, Maria da Penha. *Platão e a poesia na República*. *Kriterion*, Belo Horizonte , v. 44, n. 107. 2003. pp. 51-71. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2003000100005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2003000100005&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 20 Oct. 2019.