

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

LUIZ VICTOR LENDENGUES DE OLIVEIRA

**TRADUÇÃO E NARRATOLOGIA: aspectos técnicos e narratológicos da  
tradução comentada de um texto acadêmico**

PORTO ALEGRE

2016



LUIZ VICTOR LENDENGUES DE OLIVEIRA

**TRADUÇÃO E NARRATOLOGIA: aspectos técnicos e narratológicos da  
tradução comentada de um texto acadêmico**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Comissão de Graduação do curso de Bacharelado em  
Letras — Tradutor Português e Inglês do Instituto de  
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
como requisito parcial e obrigatório para obtenção do  
título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosalia Neumann Garcia

PORTO ALEGRE

2016

## CIP - Catalogação na Publicação

Oliveira, Luiz Victor Lendengues de  
Tradução e Narratologia: aspectos técnicos e  
narratológicos da tradução comentada de um texto  
acadêmico / Luiz Victor Lendengues de Oliveira. --  
2016.  
105 f.

Orientadora: Rosalia Angelita Neumann Garcia.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Letras, Curso de Letras: Tradutor Português e  
Inglês, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. tradução comentada. 2. narratologia. 3. texto  
acadêmico-científico. I. Neumann Garcia, Rosalia  
Angelita, orient. II. Título.

Luiz Victor Lendengues de Oliveira

**TRADUÇÃO E NARRATOLOGIA: aspectos técnicos e narratológicos da  
tradução comentada de um texto acadêmico**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Comissão de Graduação do curso de Bacharelado em  
Letras — Tradutor Português e Inglês do Instituto de  
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
como requisito parcial e obrigatório para obtenção do  
título de Bacharel em Letras.

Aprovado em 28 jun. 2016.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosalia Neumann Garcia – Orientadora

---

Prof. Dr. Ian Alexander – UFRGS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Valéria Silveira Brisolara – UniRitter

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por sempre colocarem o bem-estar e a educação de seus filhos em primeiro lugar, às vezes abrindo mão de seu próprio conforto, e por apoiarem todas as minhas (in)decisões ao longo da vida acadêmica. Espero poder retribuí-los um dia. A minha irmã, por ser a pessoa em que me espelho desde criança e por ter sido paciente quando precisei me distanciar para escrever este trabalho.

A minha orientadora, por ter me encorajado a seguir na pesquisa que eu havia iniciado e por, em nenhum momento, ter duvidado de meu potencial. À professora Elaine Indrusiak, por ter me apresentado ao estudo da narrativa e por ser exemplar em sua profissão.

À professora Valéria Brisolara, por ter compartilhado, em sala de aula e nas reuniões de estágio curricular, experiências enriquecedoras para minha vida profissional. Ao professor Ian Alexander, por destacar a importância de refletir sobre o processo tradutório e de desafiar-se como tradutor.

Às pessoas maravilhosas que conheci ao longo dos últimos quatro anos e por quem tenho carinho sem medida. Franciele, obrigado por me fazer enxergar a razão, por ser minha confidente e por me acalmar quando estava prestes a perder a sanidade mental. Bruno, obrigado por acreditar em mim e por ter sido tão compreensivo quanto a minha ausência. Liz, João, Daniel, Elisa, Frank e Filipe, obrigado por me permitirem conhecer seus universos particulares.

## RESUMO

Textos literários têm sido analisados por narratologistas já há algum tempo, mas a mesma atenção não tem sido dada a textos acadêmicos. Estudos publicados nas últimas décadas mostram que a análise comparativa entre textos literários e sua tradução promove o avanço tanto da narratologia quanto dos estudos de tradução. Poucos estudiosos, no entanto, voltaram seus olhos para textos não literários, mais especificamente, textos acadêmico-científicos. Este trabalho se propõe a verificar a aplicabilidade de métodos de análise narratológica num texto acadêmico-científico a partir da tradução comentada desse texto. Trechos de um capítulo do *Handbook of Narrative Analysis*, de Herman e Vervaeck (2005), são examinados em cotejo com sua tradução. Elementos importantes para a análise narrativa, tais como o narrador, a narração e a própria narratividade, são explorados ao longo do estudo para averiguar a ocorrência de mudanças significativas em relação a tais aspectos. Os procedimentos técnicos descritos por Barbosa (1990) embasam o exame técnico da tradução e funcionam como ferramentas para entender melhor o que ocorre no ato tradutório.

Palavras-chave: **Tradução comentada. Narratologia. Texto acadêmico-científico.**

## ABSTRACT

Literary texts have been analyzed by narratologists for quite some time, but academic texts have hardly been paid the same amount of attention. Studies published in the last decades show that comparative analyses of literary texts and their translations advance both narratology and translation studies. Few scholars, however, have devoted their time to non-literary texts, more specifically, academic texts. This study aims at verifying the applicability of methods of narratological analysis in an academic text and its annotated translation. Excerpts from a chapter of the *Handbook of Narrative Analysis*, by Herman and Vervaeck (2005), are examined against their translation. Important elements in narrative analysis, such as the narrator, narration, and narrativity itself, are investigated throughout this study in order to check whether or not there have been significant changes regarding these aspects. The technical procedures described by Barbosa (1990) support the discussion on the translation and serve as a tool for better understanding what happens in the translation process.

Keywords: **Annotated translation. Narratology. Academic text.**



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Modelo Comunicativo de Textos Narrativos Traduzidos .....	20
Figura 2 — Adaptação do Modelo Comunicativo de Textos Narrativos Traduzidos .....	21
Quadro 1 — Procedimentos Técnicos de Tradução .....	29

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>UM DESAFIO AOS LIMITES DA NARRATOLOGIA</b> .....	11
<b>2</b>	<b>DA NARRATOLOGIA À TRADUÇÃO</b> .....	13
2.1	PONTO DE PARTIDA .....	13
2.2	PONTOS DE CONVERGÊNCIA .....	18
<b>3</b>	<b>ANÁLISE TÉCNICA E NARRATOLÓGICA</b> .....	23
3.1	TIPOLOGIAS TEXTUAIS .....	23
3.2	CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEXTO ACADÊMICO .....	24
3.3	REVISÃO E AUTORREVISÃO NO PROCESSO TRADUTÓRIO .....	27
3.4	PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DA TRADUÇÃO .....	27
3.5	COTEJO DE TRECHOS .....	30
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	38
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	41
	<b>APÊNDICE A — TRECHO DE “NARRATOLOGIA PÓS-CLÁSSICA” (NO PRELO)</b> .....	45

## 1 UM DESAFIO AOS LIMITES DA NARRATOLOGIA

É notável que o entrelaçamento de áreas como a narratologia e os estudos de tradução é um tópico de estudo em ascendência, como será demonstrado neste trabalho. Tanto narratologistas quanto estudiosos da tradução têm publicado obras que reforçam o argumento de que a pesquisa sobre esses pontos de contato pode muito bem favorecer a compreensão de ambos os campos, além de apontar para novas descobertas. Sabe-se que as primeiras incursões nessa área apoiam-se na narratologia em associação à tradução literária, em que fenômenos narrativos e questões tradutórias podem ser observados com mais nitidez (O’SULLIAN, 2003; BOSSEAU, 2007; BOASE-BEIER, 2014). Há que se questionar, porém, do ponto de vista investigativo: que contribuições podem surgir do estudo conjunto da narratologia e da tradução acadêmica? Até que ponto é possível utilizar recursos narratológicos e tradutórios para examinar os domínios de estudo aqui focados?

Este trabalho apresenta uma tradução comentada do capítulo “Post-Classical Narratology”, contido no compêndio *Handbook of Narrative Analysis* (2005), de autoria de Luc Herman e Bart Vervaeck. Prestarei atenção ao fato de que se trata de um texto acadêmico cujo tema principal são as teorias narrativas desenvolvidas por especialistas desse ramo. Para lidar com as questões emergentes da análise, me reportarei, constantemente, a recursos narratológicos e tradutórios, como o narrador, a narração e os procedimentos técnicos da tradução. É importante ressaltar, desde já, que esta pesquisa é uma autoavaliação do processo tradutório pelo qual passei no período em que estava cumprindo o estágio curricular do curso de bacharelado em Letras, com habilitação de tradutor do português e do inglês. Foi justamente essa experiência que me fez perceber a relevância de se propor a um exercício metalinguístico sobre a tradução e a análise narratológica.

Dedico-me, primeiramente, a mostrar o estabelecimento da narratologia como disciplina acadêmica dentro da grande área da teoria literária e seu percurso até chegar ao diálogo com os estudos de tradução. Alguns estudos de caso são tomados como exemplo para determinar os pontos em que as duas disciplinas em questão convergem e a forma como isso ocorre. Em seguida, passo a discutir conceitos referentes à tradução e temas que estão diretamente relacionados ao processo

tradutório, como a identificação do gênero do texto a ser traduzido, a contextualização desse texto e a função sociocomunicativa que ele pretende cumprir. A análise comparativa propriamente dita é norteada, como brevemente indicado, por elementos narratológicos e procedimentos técnicos.

Heloisa Gonçalves Barbosa (1990) sistematiza esses procedimentos de maneira ordeira e didática. Seu estudo foi selecionado como fundamentação para este trabalho justamente por ser um dos poucos, senão o único, produtos de uma longa pesquisa sobre as estratégias de tradução, pesquisa essa que se aplica ao português brasileiro porque é baseada em exemplos de tradução do inglês para o português. Os elementos narratológicos, por sua vez, são retirados da obra de Herman e Vervaeck (2005). Um olhar sobre a figura do narrador e suas propriedades, bem como sobre a narração realizada por ele, traz à tona aspectos textuais que contribuem para o entendimento do texto que se está analisando. Com essas ferramentas, busco averiguar o que ocorre no ato tradutório de um texto acadêmico e que tipo de mudanças narratológicas, se existentes, são observadas nesse processo. Também ponho em debate a possibilidade de afirmar que a narratividade está presente não só em textos literários, mas também em textos acadêmicos.

Antes de avançar, é preciso esclarecer que aqui a tradução é entendida como, sobretudo, o processo e o produto de uma interpretação. Essa noção já é amplamente discutida no meio acadêmico da tradução e foi enfatizada mais notoriamente por Umberto Eco: “Uma interpretação sempre precede a tradução [...]. Uma tradução conduz sempre a um certo tipo de leitura da obra” (ECO, 2007, p. 291). As palavras do autor servem para defender uma perspectiva que reconhece e valida diferentes traduções para um mesmo texto. Tanto os pequenos detalhes num trecho específico quanto o sentido total da tradução podem divergir de acordo com a interpretação do tradutor. Assim, não se fala numa tradução correta, mas, sim, em traduções que cumprem seu propósito numa dada comunidade linguística e num contexto sociocultural.

## 2 DA NARRATOLOGIA À TRADUÇÃO

Não há dúvida de que a narratologia, atualmente, configura-se como uma disciplina acadêmica independente, mas houve certas divergências ao longo do caminho. Traço aqui um breve histórico da área em questão, abordando, simultaneamente, o desenvolvimento do estudo da narrativa e os conceitos que nele se fazem importantes. Mostram-se os avanços mais recentes da teoria e o que contribuiu para que ela chegasse a outras áreas do conhecimento. Além disso, explico como a disciplina relaciona-se com os estudos de tradução ao trazer pesquisas que indicam a troca de informações entre os campos.

### 2.1 PONTO DE PARTIDA

Em 1928, o folclorista russo Vladimir Propp publicou sua *Morfologia do Conto Maravilhoso* (PROPP, 2001), obra que deu início ao processo de formação da narratologia como área de estudo independente no âmbito da teoria literária. As considerações do estudioso causaram relativo furor no meio acadêmico soviético, principalmente entre os formalistas russos, grupo de teóricos em que Propp comumente era incluído. Foi somente em 1958, porém, que elas passaram a ser reconhecidas e investigadas pela teoria literária ocidental, com o lançamento da tradução de *Morfologia* para o inglês. A obra já apontava para o fato de que, embora houvesse diversas formas de narrar, é possível identificar certos elementos narrativos comuns a narrativas originárias de diferentes povos e culturas (SILVA, 2001, p. 3).

Depois que o livro do teórico russo caiu nas mãos dos estruturalistas franceses, pouco a pouco, surgiram discussões em torno do que seria essa nova corrente de estudo. Inspirados pelas ideias de Propp, críticos como Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette e Algirdas Julien Greimas, por exemplo, produziram ensaios que foram publicados no número oito do periódico *Communications*, de 1966. Intitulada *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*, a edição é considerada o berço da narratologia (CORNILS; SCHERNUS, 2003, p. 137; BERNING, 2011, p. 21; MEISTER, 2011, p. 329) por contar com textos que justamente contribuem para a formação da disciplina. A partir desse momento, o estruturalismo toma poder e

começa a influenciar os trabalhos que posteriormente seriam lançados por narratologistas.

Três anos mais tarde, o crítico literário búlgaro-francês Tzvetan Todorov expôs, n' *A Gramática do Decameron* (TODOROV, 1969), a ciência para cuja origem havia contribuído. Na obra, ele explica que, como está considerando a *narração* o objeto de seu estudo, busca elaborar uma teoria da narração que seja suficientemente completa e que possa ser aplicada a diversos domínios para além da literatura, como os contos populares, os mitos, o cinema etc.:

Nosso esforço aqui será chegar a uma teoria da narração que possa ser aplicada a cada um desses domínios. Por conseguinte, este trabalho pertence, ao invés de aos estudos literários, a uma ciência ainda inexistente; vamos chamá-la de narratologia, a ciência da narrativa<sup>1</sup> (TODOROV, 1969, p. 10).

Ainda remanescente do formalismo russo, a noção estruturalista de que há uma diferença entre o texto apresentado ao leitor e seus padrões subjacentes está explícita na proposta de Todorov. Para ele, a narratologia deveria dizer respeito à estrutura profunda abstrata de textos narrativos, àquilo que seria considerado fundamental à narrativa, em contraste com a superfície textual (TODOROV, 1968, n.p. *apud* HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 41). Essa abordagem se assemelha à distinção entre *língua e linguagem* submetida por Ferdinand Saussure em seu *Curso de Linguística Geral* (1916). O caráter estruturalista da narratologia, então, ganha força, e a disciplina começa a ser expandida pelos estudiosos que se dispuseram a estudá-la, como Genette.

Com a intenção de delimitar precisamente suas escolhas vocabulares, logo no início de sua obra *Discurso da Narrativa* (1980), o teórico literário francês se preocupa em discriminar três aspectos referentes à teoria da narrativa: a história, a narrativa e a narração. O primeiro termo se relaciona ao “[...] significado ou conteúdo narrativo (mesmo que este seja, num dado caso, pequeno em termos de intensidade dramática ou plenitude de incidente)”; o segundo, *narrativa*, designa “[...] o significante, a afirmação, o discurso ou o próprio texto narrativo”; finalmente, *narração* caracteriza

---

<sup>1</sup> Todas as citações que têm indicação do texto original em nota de rodapé foram traduzidas para os propósitos deste trabalho. No original em francês: “Notre effort ici sera d’aboutir à une théorie de la narration, telle qu’elle puisse s’appliquer à chacun de ces domaines. Par conséquent, plutôt que des études littéraires, cet ouvrage relève d’une science qui n’existe pas encore, disons la NARRATOLOGIE, la science du récit” (TODOROV, 1969, p. 10).

“[...] a produção da ação narrativa e, por extensão, toda a situação ficcional ou real em que essa ação ocorre<sup>2</sup>” (GENETTE, 1980, p. 27).

Outra figura importante na narratologia estruturalista é a teórica literária Mieke Bal. Em sua obra mais renomada, *Narratology: introduction to the theory of narrative* (2009), a autora visa apresentar uma descrição sistemática de uma das teorias da narrativa para uso no estudo de textos literários e outros textos narrativos. A autora abre espaço para a inclusão de outros tipos de texto que não literários, como é o caso do capítulo sobre o qual comentarei mais tarde. Para ela, também é possível distinguir três camadas principais em narrativas: texto, história e fábula. Assim, um *texto*, para ser narrativo, inclui um agente ou sujeito que “[...] transmite a um destinatário (‘conta’ ao leitor) uma história por meio de uma mídia específica, como a língua, imagens, som, edifícios ou uma combinação desses elementos”. Em contrapartida, há a *história*, que é “[...] o conteúdo desse texto e produz uma manifestação, inflexão e ‘distorção’ de uma fábula”. A última camada, a *fábula*, é definida como “[...] uma série de eventos relacionados lógica e cronologicamente que são causados ou vividos por atores<sup>3</sup>” (BAL, 2009, p. 44).

É perceptível que as definições trazidas pelos teóricos podem ser problemáticas, levando a possíveis mal-entendidos futuramente. Para evitar confusões e para encurtar essa discussão, neste trabalho, tomarei emprestado o conceito de narrativa concebido por Herman e Vervaeck:

[...] usamos uma definição ampla de narrativa que é ainda mais ampla do que a proposta por Susana Onega e José Angel García Landa em seu livro sobre narratologia. Para eles, ‘Uma narrativa é a representação semiótica de uma série de eventos ligados com um significado e de forma causal e temporal’. Em nossa opinião, as últimas nove palavras dessa frase poderiam ser descartadas. *Para nós, o significado em eventos relacionados de forma significativa não pode ser reduzido à temporalidade nem à causalidade. Ele*

<sup>2</sup> No original em inglês: “[...] signified or narrative content (even if this content turns out, in a given case, to be low in dramatic intensity or fullness of incidente), to use the word *narrative* for the signifier, statement, discourse or narrative text itself, and to use the word *narrating* for the producing narrative action and, by extension, the whole of the real or fictional situation in which that action takes place” (GENETTE, 1980, p. 27, grifo do autor).

<sup>3</sup> No original em inglês: “[...] conveys to na addressee (‘tells’ the reader) a story in a particular médium, such as language, imagery, sound, buildings, or a combination thereof. A *story* is the content of that text, and produces a particular manifestation, inflection, and ‘colouring’ of a *fabula*; the *fabula* is presented in a certain manner. A *fabula* is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors” (BAL, 2009, p. 44, grifo da autora).

*surge da interação entre o leitor e o texto*<sup>4</sup> (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 13, grifo meu).

Como afirmam os autores, não é necessário haver temporalidade ou causalidade para haver uma narrativa, embora essas relações façam parte de um grande número de exemplos de narrativa encontrados hoje. Cabe ao leitor estabelecer um vínculo entre os elementos que lhe são apresentados pelo texto e sua bagagem de leituras para criar um significado. O papel do leitor, principalmente o leitor-tradutor, na produção de sentido do texto será discutido brevemente no próximo capítulo, mas se deve manter em mente que usarei a definição de narrativa citada anteriormente. Uma vez esclarecido o conceito utilizado aqui, parto para outras noções que se fazem importantes para os fins deste texto. Tais noções, como será demonstrado, encaixam-se no que ficou conhecido como narratologia pós-clássica, a corrente mais atual da disciplina que procura ir além das questões levantadas pela narratologia clássica. Vale salientar que é justamente dessa corrente que trata o capítulo examinado na tradução comentada presente neste trabalho.

Começo delineando o que se entende por *narratividade*, um ponto que ainda gera diversos debates entre os narratologistas. Em *Towards a Natural Narratology* (2005), Monika Fludernik defende uma visão cognitiva da narratologia. Sua teoria se volta para a experiencialidade da narrativa, isto é, a capacidade de uma narrativa suscitar, em seu leitor, um sentimento de identificação a partir de experiências reais vividas por ele. Na opinião da autora, um texto não precisa ter enredo para ser considerado uma narrativa (FLUDERNIK, 2005, p. 9). Esse olhar mais generalizante sobre a narrativa está de acordo com a definição sugerida por Herman e Vervaeck (2005, p. 13). Narratividade, dessa forma, é “[...] *uma função de textos narrativos que se concentra na experiencialidade de uma natureza antropomórfica*”<sup>5</sup> (FLUDERNIK, 2005, p. 19, grifo da autora). Para Fludernik, o que importa, de certo modo, é como o leitor interpreta a leitura que está fazendo, seja ela um romance, uma anedota ou até

---

<sup>4</sup> No original em inglês: “[...] we use a broad definition of narrative that is even broader than the one proposed by Susana Onega and José Angel García Landa in their narratology reader. They say, 'A narrative is the semiotic representation of a series of events meaningfully connected in a temporal and causal way.' In our view the last six words of this sentence can be dropped. For us, meaning in meaningfully related events cannot be reduced to temporality and causality. It results from the interaction between reader and text” (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 13).

<sup>5</sup> No original em inglês: “[...] *a function of narrative texts and centres on experientiality of na anthropomorphic nature*” (FLUDERNIK, 2005, p. 19, grifo da autora).



mesmo um manual. A questão da narratividade, então, é posta em debate, e é com base nessa ideia que se instaura mais um tópico dentro da narratologia.

Gerald Prince, em seu ensaio intitulado “Revisiting Narrativity” (2004), distancia-se da definição tradicional de narrativa mínima introduzida por Genette<sup>6</sup> e argumenta a favor da presença da narratividade em diferentes textos. Como ele assinala, “[...] diferentes textos narrativos exibem diferentes tipos ou graus de narratividade<sup>7</sup>” (PRINCE, 2004, p. 12), sendo alguns deles mais narrativos do que outros. Além disso, ele relembra que, mesmo entre pessoas de áreas muito distintas, há certo consenso sobre a relativa narratividade desses textos (PRINCE, 2004, p. 12). H. Porter Abbott complementa a reflexão de Prince e explica que é vantajoso utilizar o termo na atual conjuntura da narratologia pois ele permite enxergar a narratividade não como uma coisa ou classe, mas, sim, como uma(s) propriedade(s) (ABBOTT, 2002, p. 28, 2009, p. 310). Por extensão, a narratividade sugere uma qualidade percebida, algo que está sujeito a gradações.

Foi exatamente por ter assumido um sentido mais abrangente que a narratividade — e, antes disso, a narrativa — alcançou várias disciplinas acadêmicas. Norbert Meuter (2009) cita a psicologia, a filosofia e a sociologia, entre outras áreas, para ilustrar a importância de estudar a narratologia em sintonia com diferentes campos do conhecimento. Nora Berning, por sua vez, em sua obra intitulada *Narrative Means to Journalistic Ends: a narratological analysis of selected journalistic reportages* (2011), investiga a possibilidade de analisar textos jornalísticos — mais especificamente, reportagens — a partir de uma perspectiva narratológica. Duas perguntas são fundamentais para entender o projeto de Berning: “Que categorias da análise narratológica podem ser aplicadas e empregadas predominantemente em reportagens jornalísticas selecionadas?” e “[...] ‘que categorias constituem e são empregadas predominantemente em diferentes tipos de reportagens jornalísticas?’<sup>8</sup>”

---

<sup>6</sup> Nas palavras do autor: “The idea of *minimal narrative* presents a problem of definition that is not slight. [...] For me, as soon as there is an action or an event, even a single one, there is a story because there is a transformation, a transition from an earlier to a later and resultant state” (GENETTE, 1988, p. 18, grifo do autor).

<sup>7</sup> No original em inglês: “[...] different narrative texts exhibit different kinds or different degrees of narrativity” (PRINCE, 2004, p. 12).

<sup>8</sup> No original em inglês: “Which categories of narratological analysis are applicable to and employed predominantly in selected journalistic reportages?” and “Which categories are constitutive of and employed predominantly in different types of journalistic reportages?” (KLEINSTEUBER, 2011, p. 8).

(KLEINSTEUBER, 2011, p. 8). Em certa medida, este trabalho serve para colocar as mesmas perguntas com relação aos estudos de tradução, área com a qual a narratologia estabeleceu um vínculo nas últimas décadas.

## 2.2 PONTOS DE CONVERGÊNCIA

Em agosto de 2014, o periódico *Language and Literature* publicou um número especial dedicado às inter-relações entre a narração e a tradução (LANGUAGE AND LITERATURE, 2014). Os organizadores da edição explicitam que sua intenção com a publicação é aumentar o diálogo entre a narratologia e os estudos de tradução, visto que os estudiosos de ambas as áreas, até aquela época, haviam prestado pouquíssima atenção às contribuições que uma disciplina pode trazer para a outra. Eles se perguntam: “De que formas a mudança de uma língua para a outra pode afetar a estrutura narrativa?” e “Será que as ferramentas [da teoria da narrativa] podem ser úteis para a análise de [...] traduções?”<sup>9</sup> (BERNAERTS; DE BLEEKER; DE WILDE, 2014, p. 204).

Segundo os autores, muitas vezes, os narratologistas presumem que o processo de tradução não afeta a estrutura narrativa dos textos. No meio da tradução, entretanto, é amplamente aceito que o ato tradutório nunca é neutro e pode envolver alterações significativas no texto (BERNAERTS; DE BLEEKER; DE WILDE, 2014, p. 204). Uma dessas mudanças se refere à voz do tradutor no texto. Como discutem Bernaerts, De Bleeker e De Wilde, diversos teóricos da tradução propuseram ceder um espaço para a voz do tradutor no esquema tradicional de comunicação narrativa, sobre o qual comentarei brevemente noutro momento. Essas questões passaram a ser levantadas graças à virada cultural que ocorreu nos estudos da tradução (LEFEVERE, 2003), que, ao invés de enfatizar a dimensão linguística concreta das práticas tradutórias, voltou-se para as dimensões ideológicas, históricas e culturais do fenômeno.

Ainda na mesma edição do periódico, Prince (2014) disserta sobre alguns dos efeitos que as inevitáveis paráfrases e variações da tradução têm na narração. Ele parte do pressuposto de que os elementos dessa categoria, como narrador e

---

<sup>9</sup> No original em inglês: “In what ways can the shift from one language to the other affect the narrative structure? [...] Can its tools be useful for the analysis of [...] translations?” (BERNAERTS; DE BLEEKER; DE WILDE, 2014, p. 204).

narratário, podem assumir sentido diferente com a tradução. Para ilustrar seus pensamentos, ele recorre a textos em francês, espanhol e italiano e suas possíveis traduções para o inglês. Histórias como *Usted se Tendió a tu Lado*, de Julio Cortázar, e *Se una Nocte d’Inverno um Viaggiatore*, de Italo Calvino, apresentam desafios ao tradutor que se lança sobre a tarefa por conta da dificuldade de traduzir o uso sistemático da segunda pessoa do singular e do plural no conto em espanhol e a marcação do gênero do personagem no romance italiano (PRINCE, 2014, p. 25). Em narrativas em francês, por exemplo, pode haver dois narratários, um que é tratado como *tu*, e outro, como *vous*.

Para o teórico, a narração em si também pode ser afetada por diferenças gramaticais entre a língua de partida e a língua de chegada. Antes de proceder, retomo e complemento a definição de narração trazida anteriormente. Segundo Herman e Vervaeck, a narração se refere à formulação do texto, isto é, tudo aquilo que é visível e concreto na narrativa, como a escolha lexical, o comprimento das frases e, de modo geral, o modo como a narrativa é oferecida ao leitor (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 42-80). Tendo isso em mente, tome-se de exemplo a primeira frase d’*O Estrangeiro*, de Albert Camus — “Aujourd’hui, maman est morte” (CAMUS, 2005, p. 44) —, em que o narrador usa o *passé composé* do francês para relatar o fato. Segundo Prince, o *presente perfect* do inglês não seria um tempo verbal exatamente equivalente ao tempo em francês, e isso afeta o modo como o leitor percebe a narrativa. A intenção do estudioso não é enfatizar a suposta intraduzibilidade da estrutura, mas, sim, mostrar que essa escolha é importante para notar a relação de consequência dos eventos narrados e sua relevância para o protagonista, que é visto como um ser indiferente e passivo ao longo da narrativa (PRINCE, 2014, p. 26). Mais adiante, Prince observa que relacionar pressupostos narratológicos com a tradução promove um debate mais rico sobre as propriedades narratológicas: “De fato, a tradução pode ser muito bem uma das ferramentas mais poderosas à nossa disposição como narratologistas<sup>10</sup>” (PRINCE, 2014, p. 30).

Essa também parece ser a opinião de Jean Boase-Beier, que, assim como Prince, teve seu trabalho incluído no *Language and Literature*. Nele a autora parte de

---

<sup>10</sup> No original em inglês: “Indeed, translation may well constitute one of the most powerful tools at our disposal as narratologists” (PRINCE, 2014, p. 30).

uma perspectiva cognitivista da narratologia para analisar a representação dos pensamentos de personagens e do narrador nos textos de Herta Müller, autora romana de origem germânica. Boase-Beier busca evidenciar, recorrendo à focalização<sup>11</sup>, como a divergência entre os pensamentos dos personagens pode ser recebida pelo leitor. Ela também lembra que, em razão do contexto cultural germânico e romeno, é provável que a estrutura narrativa dos textos de Müller tome nova forma em sua tradução para o inglês, pois não é esperado que o leitor anglófono tenha conhecimento sobre esses tópicos (BOASE-BEIER, 2014, p. 223).

Finalmente, destaco aqui a relevância do estudo de Emer O’Sullivan sobre a voz do tradutor na literatura infantil. Em seu artigo, a autora foca a figura do tradutor e sua presença/visibilidade na tradução de um texto narrativo literário. Ela traz a discussão levantada por Venuti (2005) em relação à suposta invisibilidade do tradutor para embasar sua proposição: “Que tipo de tradutor está se mostrando no texto? Onde ele pode ser localizado [...] no texto narrativo?<sup>12</sup>” (O’SULLIVAN, 2003, p. 198). Além disso, O’Sullivan se fundamenta no modelo de comunicação narrativa de Chatman (1978) e centraliza sua argumentação nesse processo comunicativo, expandindo o quadro e incluindo a tradução:

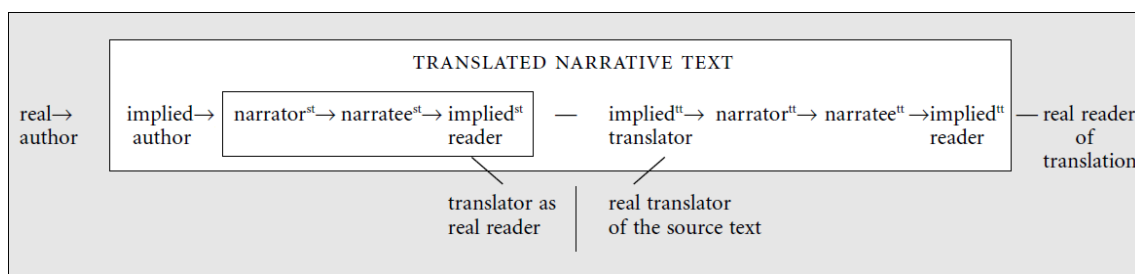


Figura 1 — Modelo comunicativo de textos narrativos traduzidos.

Como se pode perceber, o modelo retrabalhado pela autora aborda as figuras do autor implícito e do leitor implícito. Herman e Vervaeck (2005) explicam que principalmente o conceito de autor implícito pode ser bastante problemático em estudos narratológicos por não haver consenso entre os teóricos sobre a definição dessa entidade e sua posição no processo comunicativo. Em razão disso, não inclui

<sup>11</sup> Não trabalharei com o conceito de focalização aqui pois ele diz respeito ao nível da caracterização dos personagens. Tendo em vista que analiso um texto acadêmico, em que não há personagens, creio que não seja necessário incorporar o conceito.

<sup>12</sup> No original em inglês: “What kind of translator is making her/himself felt in the text? Where can s/he be located in the act of communication which is the narrative text?” (O’SULLIVAN, 2003, p. 198).

tal figura no modelo que aqui introduzo. Também fiz modificações em relação ao leitor implícito, já que, para O’Sullivan, este seria o equivalente do autor implícito no lado da recepção de um texto narrativo. No modelo, ele foi substituído simplesmente pelo leitor imaginário. Eis a adaptação do quadro, em que *TP* significa *texto de partida* e *TC* significa *texto de chegada*:

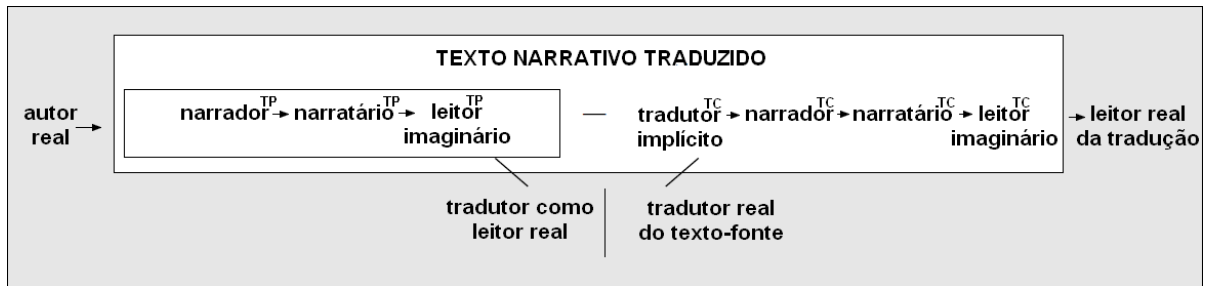


Figura 2 — Adaptação do modelo comunicativo de textos narrativos traduzidos.

Nessa nova formulação, então, o papel do tradutor permanece intacto. O’Sullivan explica que o leitor-alvo do texto de partida e o do texto de chegada nunca serão os mesmos justamente porque o tradutor, ao interpretar o texto e traduzi-lo para outra língua, tem em mente os possíveis leitores do texto de chegada. Estes carregam consigo uma bagagem cultural que, muito provavelmente, difere da bagagem cultural do texto-fonte: referências, convenções, códigos e a própria língua são alguns exemplos do que a autora pretende dizer com essa diferenciação (O’SULLIVAN, 2003, p. 201). Seguindo essa linha de pensamento, ela introduz a noção de *tradutor implícito*, que é a figura abstrata concebida pelos leitores do texto de chegada quando se deparam com um texto traduzido. Essa entidade se torna linguisticamente visível na narração, por exemplo, quando funciona como autora de informações paratextuais, como notas de rodapé e explicações metalinguísticas (O’SULLIVAN, 2003, p. 202). Embora seja interessante observar atentamente esse tradutor, abstenho-me de desenvolver completamente a discussão em torno dele, pois entendo que ela demandaria mais espaço e tempo.

Em todos os estudos apontados anteriormente, vê-se que os autores escolheram — e com razão — textos literários para ilustrar seus argumentos por esses textos serem nitidamente narrativos. Questiono, porém, se o exame de textos não literários sob uma perspectiva narratológica também suscitaria pontos de interesse

para a narratologia. Defendo que textos desse tipo, incluindo suas traduções, também podem ter graus de narratividade, ainda que, no nível da superfície, isso não seja tão explícito. Nuances e detalhes, por exemplo, podem ser indícios dessa gradação. Esta pesquisa é uma tentativa de aplicar a narratologia a um texto acadêmico que informa seus leitores sobre essa teoria da narrativa e os avanços realizados na disciplina. Como proponho vincular a narratologia aos estudos de tradução, agora volto minha atenção para as noções relevantes sobre a tradução, tanto como texto quanto como fenômeno.

### 3 ANÁLISE TÉCNICA E NARRATOLÓGICA

Muitos narratologistas, até então, parecem não se dar conta de que, ao se disporem a analisar narrativas em tradução, baseiam-se justamente numa tradução, e não no texto original (BOSSEAU, 2007, p. 14; BOASE-BEIER, 2014, p. 213-214). Enquanto alguns teóricos afirmam que, quando uma narrativa é traduzida, certos aspectos seus — como a ordem de apresentação de eventos — dificilmente sofrem alterações (PRINCE, 2014), outros defendem que a tradução pode mudar consideravelmente o estilo ou a perspectiva de mundo dessa mesma narrativa (BOSSEAU, 2007; BOASE-BEIER, 2014). Será que as conclusões às quais chegam ao examinarem narrativas literárias em sua língua original são válidas somente para ela ou também para sua tradução? Textos acadêmicos são menos suscetíveis às modificações realizadas pelo tradutor?

Esses questionamentos guiam a reflexão por meio da qual pretendo mostrar que há o que ser aproveitado quando se conjugam as áreas da narratologia e da tradução. Com este estudo, procuro ir além do que se tem feito até o momento e, motivado pelo exercício de revisão de traduções, investigo um texto acadêmico que trata justamente da narratologia, mais especificamente, da narratologia pós-clássica. Analiso o texto fazendo uso dos procedimentos técnicos da tradução, ferramentas que ajudam a entender o que realmente ocorre no processo de escrita do tradutor. Sirvo-me também de elementos narratológicos para verificar se, na tradução de um texto narrativo, ocorrem mudanças significativas no que se refere a sua estrutura e a seus componentes. Explicarei esses instrumentos de análise conforme forem surgindo neste trabalho. Por ora, detenho-me a discorrer sobre as diferenças entre um texto literário e um texto acadêmico, uma vez que enfatizo a relativa narratividade presente nesse tipo textual.

#### 3.1 TIPOLOGIAS TEXTUAIS

Em geral, teóricos da literatura e narratologistas concordam que a estrutura superficial de um texto narrativo, ou seja, sua narração, é formada por mais do que apenas um tipo de texto (SCHMID, 2003). Em seu ensaio sobre os diversos tipos de

texto que se entrecruzam na escrita de uma narrativa, Fludernik aponta para esse consenso, explicitando que “[...] um texto narrativo não consiste exclusivamente em frases narrativas, mas inclui um grande número de itens supostamente não narrativos [...] e, estritamente falando, alguns elementos não narrativos, como descrições” (FLUDERNIK, 2000, p. 274).

Para demonstrar o que aqui é entendido por tipos de texto, recorro ao trabalho de Luiz Carlos Travaglia (2007). Ele estabelece cinco critérios para distinguir o que chama de *categorias de texto*: o conteúdo temático, a estrutura composicional, os objetivos e funções sociocomunicativas, as características da superfície linguística e, finalmente, as condições de produção. Exemplos sob esse rótulo são os tipos e gêneros textuais, que o autor também distingue em seu trabalho. Ele define *tipo* como um “modo de interação” e uma “maneira de interlocução”, sendo alguns exemplos os tipos descritivo, dissertativo, narrativo etc. (TRAVAGLIA, 2007, p. 41). O *gênero*, por sua vez, é caracterizado por uma função sociocomunicativa específica que exerce numa comunidade linguística, podendo se manifestar como romance, conto, novela, ofício, entre outros (TRAVAGLIA, 2007, p. 41). Desse modo, é concebível dizer que gêneros textuais são compostos por tipos textuais.

Travaglia ressalta, no entanto, que as relações entre os tipos na composição dos gêneros podem se dar de diversas formas, e uma delas é o cruzamento ou fusão de tipos: “[...] neste caso, o gênero apresenta características de dois ou mais tipos simultaneamente. É o caso, por exemplo, do ‘editorial’ de jornal, que é composto ao mesmo tempo necessária e predominantemente pelos tipos dissertativo e argumentativo” (TRAVAGLIA, 2007, p. 42). Nesse sentido, um texto pode ser considerado majoritariamente dissertativo, mas ter trechos descritivos ou narrativos, como é o caso do gênero artigo acadêmico. Segundo a classificação de Travaglia, um compêndio, por exemplo, figuraria em algum lugar entre o predominantemente dissertativo e o predominantemente descritivo, mas nada o impede de apresentar passagens narrativas. Como tentarei demonstrar, esse parece ser o caso do texto examinado neste trabalho, um trecho do compêndio intitulado *Handbook of Narrative Analysis*.

### 3.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEXTO ACADÊMICO

Originalmente escrito em holandês, língua materna dos autores Herman e Vervaeck, o *Handbook of Narrative Analysis* é um compêndio que reúne e apresenta,



de maneira didática, as várias ramificações que estão embutidas na narratologia como disciplina consolidada. Os próprios autores se lançaram à tradução da obra para o inglês a fim de difundir suas ideias e pontos de vista. Com essa obra, eles tencionam mostrar as vantagens e desvantagens de seguir uma corrente em detrimento da outra, bem como indicar os pontos em que suas propostas falham. Pode-se afirmar que os estudiosos holandeses, em certa medida, fornecem um panorama dessa teoria da narrativa, por mais que deixem claro que não se trata de um registro extensivo do histórico da disciplina (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. II). Escrito num estilo acessível, apesar do vocabulário técnico, o compêndio se destina tanto a estudantes à procura de uma metodologia para analisar narrativas quanto para narratologistas em busca de informações organizadas sobre a narratologia e as teorias que a cercam.

Se analisado em termos narratológicos, o texto teria um narrador majoritariamente extradiegético na primeira pessoa do plural que, no que se refere ao envolvimento com o que narra, transita entre a heterodiegese e a alodiegese. Talvez seja incomum conceber o narrador de um texto científico como um ser independente do mundo real, mas, para os fins deste estudo, busco aproximá-lo de uma perspectiva narratológica de fato. Retorno agora à caracterização desse agente. Ele é entendido como extradiegético pois não há outro agente textual que o narra. Com relação ao grau de envolvimento, comporta-se como alodiegético por ter tido acesso, por terceiros, às revoluções que reporta. Em outras palavras, ele foi testemunha daquilo que narra. Em outros momentos, porém, ele parece não ter testemunhado os eventos, isto é, os textos e as leituras que surgiram ao longo do tempo.

Quando se observa o uso do pronome da primeira pessoa do plural ao longo do texto, percebe-se que, às vezes, ele se refere somente ao narrador e, em outras ocasiões, abre espaço para o leitor-alvo (que, tradicionalmente, para a narratologia, seria a figura do narratário). Servem como exemplos para ilustrar o primeiro uso especificado os seguintes trechos, que são transcritos em inglês justamente para mostrar que isso fica evidente no texto de origem: “*We do not believe it is farfetched to connect the confusion of figures inside and outside of the story with the story’s content*”; “*We will discuss focalization using the three criteria that we will also refer to in our section on narration*” (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 18-82, grifo meu). No primeiro trecho, o narrador apresenta sua opinião sobre os fatos que está expondo,

daí se salienta a subjetividade do narrador. Em seguida, cito excertos do texto em que o convite ao leitor e a inclusão dessa figura se tornam visíveis:

*All of us* have at one time been addressed by an insistent and authoritarian figure, so that *we* are familiar with this kind of conversation. *Our* knowledge [...] will partly depend on *our own* experiences [...]. For example, the relationship between historical novels and historiography can teach *us* much about the ways in which *we* deal with the past (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 150-169, grifo meu).

Ao chamar o leitor para participar ativamente da leitura do texto, o narrador usa a primeira pessoa do plural não só para falar de si, mas também para incluir seu público-alvo e para mostrar que ele também é afetado pelas afirmações que faz. Passagens em que predomina o tipo narrativo também funcionam como uma espécie de ferramenta para atrair o leitor. O narrador oferece imagens vívidas a seu público para exemplificar uma de suas discussões e, em fazendo isso, delinea uma micronarrativa, como ocorre neste excerto:

The woman is presented with a mirror in which she has to recognize herself. She has to subject herself to the image man has made for her: that of the subjected angel who puts her creativity at the service of man [...]. A woman who resists this is a monster [...], a sick hybrid, a she-man” (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 134-135).

Vê-se, nesse trecho, a relação da mulher com o espelho, a imagem de si, e com o comportamento que a sociedade patriarcal espera dela. Primeiramente, quando sujeita à figura masculina, ela se apresenta como um anjo. Se não seguir esse padrão que lhe é imposto, ela se torna um monstro. Em concordância com a definição de narrativa introduzida no primeiro capítulo, esses elementos por si só são suficientes para construir uma narrativa, que poderia muito bem ser desenvolvida em maior escala. Nela reside o aspecto narrativo do texto, ainda que momentâneo. É essa gradação de narratividade que se foca aqui: abandona-se o tipo de texto estritamente dissertativo para incluir o tipo narrativo e causar um efeito no leitor. Trechos como esse indicam que se deve estar alerta para detalhes e nuances do texto. Na tradução e, conseqüentemente, na revisão, isso se sobressai, e agora me proponho a desenvolver esta última etapa do processo de tradução.

### 3.3 REVISÃO E AUTORREVISÃO NO PROCESSO TRADUTÓRIO

Estágio indispensável no fluxo tradutório, a revisão serve para ajudar o tradutor — principalmente aquele iniciante e em formação — a atentar para pontos importantes num texto de forma a torná-lo mais natural e fluido para o leitor-alvo. Charles Martin (2012) chama a atenção para o papel do tradutor como revisor de sua própria tradução. A autorrevisão, como o autor explica, é essencial e vantajosa pois ela garante que, depois de afastar-se do texto, o tradutor retorne à sua produção e leia atentamente sua escrita a partir de uma perspectiva mais abrangente e mais bem informada. Cada frase do texto já foi pensada e repensada na língua de chegada, ou seja, o tradutor tem a possibilidade de fazer conexões que anteriormente pareciam não tão claras e promover as modificações quando necessárias (MARTIN, 2012, n.p.).

Em ambientes de formação acadêmica de tradutores, por exemplo, a revisão da tradução também é realizada por profissionais mais experientes. A fim de complementar o nível de experiência e conhecimento do tradutor em formação e sua competência tradutória, o supervisor também permite que o tradutor iniciante volte seus olhos para aspectos importantes do texto, como o registro, a linguagem e a adequação ao público-alvo (SARIDAKIS; KOSTOPOULOU, 2003, p. 68; MOSSOP, 2010, p. 146). Elucido essas questões relacionadas à (auto)revisão para justificar o método aplicado neste estudo. Foi através da revisão que pude perceber a importância de produzir textos que, além de adequar-se ao público-alvo, cumpram sua função comunicativa de maneira eficaz (BASSNETT, 2005). Recorri, então, a ferramentas técnicas de análise de traduções para observar e descrever o que pode ocorrer no ato tradutório.

### 3.4 PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DA TRADUÇÃO

O modelo comunicativo estabelecido no capítulo anterior mostra que um texto, na passagem de sua língua original para uma língua estrangeira, inevitavelmente se submete ao crivo do tradutor. Esse profissional, por exemplo, pode escolher usar uma palavra mais branda na língua de chegada para traduzir uma palavra cuja carga semântica na língua-fonte era mais densa ou controversa. Seria igualmente

admissível se ele decidisse empregar uma estrutura sintática não muito comum na língua de chegada na tentativa de alcançar o efeito que a estrutura original causou nele como leitor. Tais exemplificações são designadas como os procedimentos técnicos no ato da tradução. Visto que há discrepâncias no que concerne a esses procedimentos e suas definições, fundamento-me, neste trabalho, em Barbosa (1990) por concluir que sua investigação é uma pesquisa extensiva cujo resultado é um dos poucos sistemas estruturados de procedimentos técnicos da tradução.

Em *Procedimentos Técnicos da Tradução: uma nova proposta*, Barbosa visa recharacterizar e recategorizar esses procedimentos, originalmente estruturados por Vinay e Darbelnet em 1958. Conduzida pela insatisfação que sentia ao perguntar-se, “Como traduzir?”, a tradutora investigou a literatura que lhe foi disponibilizada durante sua pesquisa e chegou à conclusão de que os procedimentos ampliam a descrição e o esclarecimento do que ocorre no processo tradutório. Ela elenca treze modalidades, que são detalhadas no quadro a seguir:

PROCEDIMENTO	DESCRIÇÃO
tradução palavra-por-palavra	conservação das categorias gramaticais e da ordem sintática e uso de vocábulos com carga semântica aproximativamente idêntica aos vocábulos da língua de partida
tradução literal	conservação do valor semântico estrito com adequações morfossintáticas necessárias
transposição	mudança de categoria gramatical de elementos constitutivos da unidade de tradução
modulação	reprodução do sentido do segmento original, mas sob ponto de vista diferente
equivalência	substituição de segmento de texto por outro não literal, mas com função equivalente
omissão/explicação	omissão de elementos do texto de partida considerados desnecessários ou repetitivos para o texto de chegada / explicação de elementos do texto de partida considerados necessários para o texto de chegada

compensação	deslocamento de recurso estilístico do texto de partida para outro ponto no texto de chegada em que o efeito é equivalente
reconstrução de períodos	redivisão ou reagrupamento de períodos e orações do texto de partida no texto de chegada
melhoria	correção no texto de chegada de incongruências com a gramática normativa no texto de partida
transferência	introdução de material textual do texto de partida no texto de chegada
explicação	substituição de estrangeirismos no texto de partida por uma explicação do segmento
decalque	tradução literal de uma unidade de tradução que diacronicamente se consolidou
adaptação	recriação de situação do texto de partida no contexto sociocultural do texto de chegada

Quadro 1 — Procedimentos técnicos da tradução.

Considero esses procedimentos norteadores do que ocorre no ato tradutório, mas ao mesmo tempo entendo que eles podem se entrecruzar e surgir concomitantemente numa dada unidade de tradução (BARBOSA, 1990, p. 94). Por unidade de tradução, refiro-me à ideia geral de um segmento de texto numa dada língua-fonte com um sentido específico que o tradutor reconstruirá no texto de chegada. Evidentemente, o sentido é fruto da interpretação do tradutor como leitor, como aponta Kirsten Malmkjaer: “[...] a unidade de tradução é o trecho do texto-fonte em que o tradutor se concentrará a fim de representá-lo como um todo na língua-alvo<sup>13</sup>” (MALMKJAER, 2005, p. 286). Uma unidade de tradução, portanto, é variável e pode ser realizada tanto num sintagma quanto numa oração ou num período inteiro.

<sup>13</sup> No original em inglês: “[...] the unit of translation is the stretch of source text on which the translator focuses attention in order to represent it as a whole in the target language” (MALMKJAER, 2005, p. 286).

### 3.5 COTEJO DE TRECHOS

Nesta seção, tratarei, especificamente, da análise comentada de trechos da tradução do capítulo “Post-Classical Narratology” do *Handbook of Narrative Analysis*, que em português ganhou o título de “Narratologia Pós-clássica”. Para isso, apoio-me nas noções apresentadas por Barbosa (1990) e por Herman e Vervaeck (2005). No cotejo, relaciono os procedimentos técnicos emergentes com os aspectos narratológicos de cada trecho quando se fizerem relevantes para a discussão. Reconheço que uma investigação narratológica completa e extremamente minuciosa seria muito extensa e, portanto, impraticável neste estudo. Em razão disso, meu foco será a figura do narrador e a narração feita por esse agente textual, mas eventuais conceitos referentes à teoria da narrativa serão explorados à medida que a análise avançar.

É preciso deixar claro que os excertos selecionados para este trabalho foram escolhidos justamente por suscitarem algum fenômeno interessante tanto para a narratologia quanto para a tradução. São transcritos, primeiramente, o trecho original em inglês e, logo em seguida, o trecho traduzido para o português brasileiro.

Poucas linhas de texto antecedem a primeira passagem que gera discussão. Nela o narrador começa a apontar as diferenças entre a narratologia estruturalista e a narratologia pós-clássica. Ele mostra como os conceitos da corrente estruturalista permanecem relevantes para o estudo de narrativas.

As we will see, some concepts are adopted, while others are rejected or adapted. Our discussion of post-classical theories is thus not meant to create the impression that classical narratology is on the way out. It continues to exist, sometimes in adapted versions (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 103).

Como veremos, alguns conceitos são adotados, enquanto outros são rejeitados ou adaptados. Nossa discussão sobre as teorias pós-clássicas, portanto, não pretende criar a impressão de que a narratologia clássica está partindo desta para uma melhor. Ela continua viva, mas às vezes em versões adaptadas.

Esse trecho serve para mostrar a diferença semântica em dois casos de uso do pronome de primeira pessoa do plural. Num primeiro momento, o narrador sugere que o emprega para convidar o leitor a participar ativamente da leitura do texto (“we will see”). Em português, o mesmo sentido é conferido pela tradução (“veremos”), em que se aplicou o procedimento de omissão. Nessa língua de chegada, em muitos

casos, não é necessário explicitar o sujeito da oração, visto que ele já está presente na desinência verbal (como o sufixo flexional *-mos*, por exemplo). Ele continua visível, mantendo o sentido de inclusão do leitor que o narrador parece conferir. Em contrapartida, quando o pronome é utilizado na forma possessiva, ele se refere somente, de fato, ao narrador, que expõe os objetivos de sua discussão. Nesse caso, é possível afirmar que o uso do procedimento de tradução palavra-por-palavra ou do de tradução literal não acarretaria em problemas semânticos.

Ainda no que tange ao uso do pronome plural, há aí, do ponto de vista narratológico, um exemplo de narração *anterior* dos eventos: um momento em que o narrador antecipa e indica os eventos narrados no futuro (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 87). Nesse tipo de narração, é possível observar o uso de dois tempos verbais distintos, sobretudo o presente e o futuro, como ocorre no trecho “*veremos [...] são adotados*”. Também no nível da narração está o uso da expressão, no texto em inglês, “*on the way out*”. Ao avaliar as circunstâncias em que se encontra a corrente clássica da narratologia, o narrador emprega essa construção para denotar, talvez até num tom jocoso, a ideia de que essa corrente está se tornando impopular. Por ser uma expressão informal, como indicam alguns dicionários<sup>14</sup>, em português, ela igualmente ganha informalidade (“partindo desta para uma melhor”). Justamente porque a frase é seguida por “*It continues to exist*” no texto original, escolheu-se uma expressão equivalente que conferisse o sentido de “cair em desuso” e que, ao mesmo tempo, ilustrasse o contraste entre existência e inexistência (“Ela continua viva”). Evidentemente, há outras maneiras de traduzir essa estrutura, mas elas provavelmente envolveriam o procedimento de *equivalência*, conforme destacado por Barbosa (1990, p. 68).

Esse procedimento também pode ser observado em outro trecho traduzido, que apresento a seguir. Nele o narrador enfatiza que a definição de *narratologia pós-moderna* continua um tanto nebulosa para os teóricos da área. Isso ocorre porque especificamente o termo *pós-moderno* se tornou muito vago e passou a ser aplicado

---

<sup>14</sup> ON THE (OR ONE’S) WAY OUT. In: OXFORD dictionaries. Oxford: Oxford University Press, 2016. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/on-the-or-one's-way-out>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

ON THE WAY OUT. In: COLLINS English dictionary. Glasgow: HarperCollins Publishers, 2016. Disponível em: <<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/on-the-way-out>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

indistintamente. Apesar disso, defende-se que essa é uma das características dessa corrente narratológica. Algumas questões, então, sobressaem-se no momento de tradução da passagem.

There is no such thing as a clearly defined postmodern narratology. [...] A good example of a narratological combination-without-synthesis can be found in Mark Currie's *Postmodern Narrative Theory*. Currie bases his plea for an expansion of narratology to *socio-narratology* on the typically poststructuralist idea that everything is a narrative and a text (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 108, grifo do autor).

Não existe um conceito muito bem definido de narratologia pós-moderna. [...] Em *Postmodern Narrative Theory*, de Mark Currie, há um ótimo exemplo de uma combinação narratológica em que não ocorre síntese. Currie se apoia na típica ideia pós-estruturalista de que tudo é narrativa e texto para defender a expansão da narratologia para uma *socionarratologia*.

Novamente, vê-se que o procedimento de equivalência foi utilizado para chegar a uma estrutura que parecesse natural aos olhos do leitor brasileiro. Uma construção como “Não há nada parecido com”, que foi considerada inicialmente, soaria relativamente estranha para o português e, por causa disso, decidiu-se que a estrutura que se observa no trecho seria uma opção mais adequada. É importante notar que o acréscimo<sup>15</sup> de informação nessa ocasião (“um *conceito* bem definido”) visa à clareza do conteúdo para o leitor, já que o narrador, em seguida, passa a discutir justamente a imprecisão do conceito de pós-moderno.

Depois, identifica-se a inversão da ordem sintática do período que começa por “A good example” no texto original. Em português, o adjunto adverbial se desloca para o início e, com isso, reorganiza o período, explicitando que o exemplo mencionado pelo narrador se encontra na obra referida. Além disso, verifica-se que a construção “combination-without-synthesis” do texto em inglês, por meio de um processo de *transposição*, é traduzida para uma estrutura mais longa, porém mais compreensível para o leitor brasileiro. O que antes era um neologismo composto por substantivos e preposição agora se torna um substantivo acompanhado de uma oração que o caracteriza e restringe. Outros elementos do texto também foram traduzidos com a aplicação desse procedimento. “Typically”, por exemplo, assume valor de adjetivo no texto de chegada, e o substantivo “plea” é transformado num verbo, “defender”.

---

<sup>15</sup> Não há, segundo o estudo de Barbosa (1990), uma categoria de procedimento técnico que descreva essa estratégia especificamente.



Também se deve prestar atenção na *reconstrução* de todo esse período e do que o antecede. Isso ilustra o que Barbosa registra em seu estudo: dois procedimentos técnicos podem se comunicar e ser utilizados para traduzir um trecho específico.

Um dos tipos de narração descritos por Herman e Vervaeck (2005) é a narração *simultânea*, em que o uso do presente confere a coincidência perfeita entre ação e narração. É possível argumentar que, embora esse não seja exatamente o caso do que se lê em “Currie se *apoia*”, o narrador lança mão desse recurso narrativo para tornar a argumentação em que se fundamenta mais nítida ao leitor. Assim, ele presentifica a discussão trazida pelo teórico. Neste ponto, já se percebe que o grau de narratividade do texto pode oscilar, residindo em pequenos elementos textuais. A tradução deve dar conta desse efeito e, para garantir isso, optou-se pela tradução literal do verbo do ponto de vista do tempo verbal. Muitas vezes, no entanto, outro tipo de procedimento é empregado em conjunto com a tradução literal.

Em outra ocasião do texto, a questão da narração simultânea ressurge e começa a apontar para um padrão. De novo, ao reportar-se a um autor e, aparentemente, com a intenção de aproximar as asserções desse autor para o texto, o narrador usa o presente para descrever a situação. Herman e Vervaeck explicam que, realmente, se trata de um recurso para criar a impressão de que a ação acontece naquele mesmo instante.

In the slipstream of Bakhtin’s work, Boris Uspensky concentrates on narrators and characters as carriers of an ideology. Uspensky suggests, for example, that a likeable character may be intended as an example of a correct or a good value system, but he instantly adds that this is not necessarily the case (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 122).

Impulsionado pelo trabalho de Bakhtin, Boris Uspensky se concentrou em narradores e personagens como elementos que carregam uma ideologia. Uspensky sugere, por exemplo, que talvez o propósito de um personagem carismático seja o de servir como exemplo de um bom ou correto sistema de valores, mas ele logo acrescenta que esse não é necessariamente o caso.

Aqui se observa a aplicação da tradução literal nos verbos (“sugere [...] acrescenta”), mas o uso exclusivo dessa estratégia, evidentemente, não resulta num texto fluido nesse caso. Faz-se notável, porém, o que ocorre em “concentrou”, verbo que é registrado no pretérito perfeito como resultado da influência do que discuto a seguir. Houve transposição no que se refere a “In the slipstream of Bakhtin’s work”,

visto que, no texto de chegada, se encontra uma forma verbal de particípio passado que qualifica aquele de quem se fala. Como o sentido mais concreto de “slipstream” diz respeito à corrente de ar deixada por um objeto veloz<sup>16</sup>, procurou-se uma estrutura que se aproximasse desse campo semântico. Daí vem a construção “Impulsionado pelo”, que invoca tanto o sentido mais concreto de força física quanto o de estímulo que propicia o desenvolvimento de algo<sup>17</sup>. Explica-se, assim, o uso coerente do pretérito em decorrência do particípio passado no início do período.

Nessa mesma esteira, constata-se a mudança de categorial gramatical em “que carregam uma ideologia”, originalmente “carriers of an ideology”. Uma tradução palavra-por-palavra ou literal — como “portadores de uma ideologia” — não seria muito favorável para conferir o sentido pretendido de forma natural, por isso se priorizou a transposição. Algo semelhante ocorre no período seguinte, em que o verbo modal do inglês é transformado num advérbio e a construção passiva toma forma num substantivo, gerando “talvez o propósito de um personagem carismático seja o de servir”. Esse trecho é especialmente relevante pois aponta também para uma sobreposição de procedimentos técnicos utilizados. Há tanto transposição quanto reconstrução da oração, já que ocorreu mudança de categoria gramatical e os itens linguísticos foram reorganizados no período (“a likeable character may be intended” → “talvez o propósito de um personagem carismático”). Especificamente nessa passagem, porém, a tradução parece não alterar a narração tão drasticamente.

Isso muda com o próximo trecho analisado. Ao discutir a relação de análises narratológicas com gênero (como construto social dos sexos), o narrador, na língua de chegada, usa a palavra “gender”. Em outro momento, entretanto, ele discute a relação desse gênero com os gêneros textuais ou literários, “genre” em inglês. Para o leitor brasileiro, o uso indiscriminado da palavra “gênero” nessas linhas certamente causaria confusão e, para impedir isso, a inserção de uma nota de rodapé se fez necessária.

Lanser argues, for instance, that feminist narratology cannot find definitive correlations between ideology and narrative form, only to claim later that there are causal relations between gender and genre (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 131).

---

<sup>16</sup> SLIPSTREAM. In: OXFORD dictionaries. Oxford: Oxford University Press, 2016. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/slipstream>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

<sup>17</sup> IMPULSIONAR e IMPULSO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2010. P. 414.

Lanser defende, por exemplo, que a narratologia feminista não consegue encontrar relações definitivas entre ideologia e forma narrativa, mas depois afirma que existem relações causais entre gênero (textual ou literário) e gênero (construção social dos sexos).

Por meio de um procedimento técnico que não se encaixa nas categorias apresentadas no quadro anterior, o tradutor acrescenta informações entre parênteses para garantir que a leitura do leitor brasileiro se torne a mais clara possível. Barbosa (1990) não trata da inserção de nota de rodapé exatamente desse ponto de vista. Para ela, a nota de rodapé é resultado de uma subcategoria do procedimento de transferência, o *estrangueirismo* acompanhado de sua *explicação*. Isso não se aplica aos termos “gender” e “genre”, que têm traduções idênticas se se optar por uma tradução literal. Como consta na nota do tradutor, em português, existe somente um termo – gênero – para conferir os dois sentidos aqui discutidos, diferentemente do que ocorre no inglês. Ao incluir essa nota, o tradutor se mostra no texto, ainda que sutilmente. Ele se faz presente também, por exemplo, nos paratextos que guiam a leitura do texto. Há uma seção intitulada “Gender and genre” que aborda precisamente as relações dos gêneros literários ou textuais com o gênero que se constrói socialmente. O estudo de O’Sullivan (2003) e sua atenção à figura do tradutor implícito voltam para a discussão. O leitor brasileiro verá a narração do texto da mesma forma que veria o leitor anglófono e perceberá a figura do tradutor? Em que camada textual se encontra esse tradutor que, momentaneamente, passa a fazer parte da narração do texto?

Em concordância com que o foi levantado no início deste estudo, esses e outros questionamentos permanecem em aberto por enquanto e levam a pensar sobre a importância de reconhecer a presença do tradutor no texto que se está lendo. Mais do que reescrever na língua de chegada aquilo que interpretou a partir da língua-fonte, o tradutor, em certos momentos, parece assumir um papel que se assemelha ao do narrador, embora não o seja exatamente.

O caráter narrativo em dados pontos do texto leva ao próximo excerto. Mencionado na seção anterior, o trecho traz, mais explicitamente, elementos narrativos que funcionam como uma ferramenta para despertar no leitor a imaginação e para fazer com que ele ou ela compreenda o argumento com mais clareza. Transcrevo o trecho original novamente, mas também incluo sua tradução aqui.

Adiciono uma frase que igualmente diz respeito às imagens dessa passagem predominantemente narrativa.

The woman is presented with a mirror in which she has to recognize herself. She has to subject herself to the image man has made for her: that of the subjected angel who puts her creativity at the service of man [...]. A woman who resists this is a monster [...], a sick hybrid, a she-man [...]. The angel hides a monster (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 134-135).

A mulher ganha um espelho de presente, e ela deve reconhecer-se ao olhar para ele. Ela deve submeter-se à imagem que o homem criou para ela: um anjo subjugado que coloca sua criatividade a serviço do homem [...]. Aquelas que resistirem a isso são monstros [...], híbridos medonhos, mulheres-machos [...]. Por trás do anjo, esconde-se um monstro.

Ao usar majoritariamente a terceira pessoa para narrar, o narrador se põe num nível acima daquilo que é narrado, e por isso se caracteriza como extradiegético, conforme Herman e Vervaeck (2005, p. 81). As imagens que se apresentam aqui podem muito bem ser vistas como itens que compõem uma narrativa. Há a mulher que, a princípio, enxerga-se como um anjo ao olhar para um espelho e que, se se rebelar contra a opressão masculina a que é sujeita, transforma-se num monstro híbrido. Se observado também o último período, pode-se argumentar que, na verdade, esse monstro sempre esteve ali e que só agora se revela. O uso do presente nos verbos ajuda a criar todo esse cenário, pois dá a impressão de que o evento está acontecendo naquele instante. Como foi ilustrado com o outro exemplo, essa é uma estratégia de que o narrador se vale justamente para gerar esse efeito.

Em relação à tradução, um ponto específico é interessante para a análise. O último período complementa esse pequeno delineamento de narrativa e informa que há uma figura por trás do anjo de que se fala. No texto original, porém, é o anjo que oculta esse monstro, que o esconde. O ponto de vista diverge na tradução, e a ênfase é dada no monstro, que agora se torna uma figura ativa e se esconde. Nesse processo, verifica-se o uso do procedimento de *modulação*, pois a relação permanece a mesma, mas a perspectiva é outra. A inversão da ordem se justifica pela sequência que antecede esse período: “Por trás da suposta docilidade, a raiva está latente<sup>18</sup>”. Os elementos da docilidade e da raiva são introduzidos e estabelecem uma relação de caracterização com o anjo e o monstro, respectivamente. Para manter o paralelismo

---

<sup>18</sup> No original em inglês: “Behind the apparent docility, the anger smolders” (HERMAN; VERVAECK, 2005, p. 135).

sintático e para explicitar a relação entre esses itens, então, adotou-se a mesma construção.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das vantagens do modelo narratológico estruturalista é a praticidade oferecida por esse sistema conveniente. Se o leitor desejar analisar um texto reunindo os três níveis de análise narrativa — história, narrativa e narração —, ele poderá muito bem apoiar-se nesse modelo para identificar e relacionar aspectos textuais centrais que talvez não estivessem tão claros a partir de uma primeira leitura. Em textos literários, por exemplo, é possível estabelecer vínculos entre a caracterização de personagens com a perspectiva sob a qual os eventos narrados são percebidos. Textos que não se encaixam nessa categoria, por outro lado, parecem não ser explorados de forma tão abrangente. Isso se percebe pelo texto acadêmico examinado neste trabalho.

Embora tenha sido viável observar o comportamento do narrador e sua narração com o uso da narratologia estruturalista, algumas adaptações foram feitas. Foi necessário partir do pressuposto de que o narrador no texto analisado paira sobre uma linha entre a heterodiegese e a alodiegese. Ao passo que, em certos momentos, esse agente textual não se envolve com o universo do texto, há pontos em que ele deixa transparecer seu envolvimento mais direto. Afinal de contas, trata-se de um narrador que participa do meio sobre o qual fala. Essa impossibilidade de definir exatamente essa figura evidencia as desvantagens do estruturalismo ao analisar um texto acadêmico. Talvez seja preciso olhar a situação de outro ponto de vista teórico ou impulsionar o avanço da narratologia em direção a um viés que também dê conta desse gênero.

Outra questão que não é completamente abordada pela corrente estruturalista da narratologia é a graduação da narratividade de um texto. Como se viu com Prince (2004), por exemplo, essa propriedade, muitas vezes, não se resume a um comportamento absoluto. Pelo contrário, ela está sujeita a níveis ou gradações no interior de um texto. Em “Narratologia Pós-clássica”, verificou-se que algumas passagens são regidas em grande parte por elementos narrativos. No trecho em que se fala sobre a mulher como anjo e monstro, isso é bastante visível. Por ser um gênero textual predominantemente dissertativo, porém, o texto carece desses elementos em determinados instantes.

Apesar disso, no cotejo do texto original com sua tradução, surgiram questões relevantes numa perspectiva narratológica. Algumas delas indicam que o nível da

narração pode, de fato, sofrer alterações ao ser reconstruído numa nova língua. O acréscimo de notas de rodapé e, de modo geral, de materiais textuais de autoria do tradutor pode mudar o modo como o leitor receberá o texto. Além disso, a reorganização textual subjacente a qualquer tradução, ainda que perceptível nas nuances do texto, pode influenciar o leitor e fazê-lo prestar atenção a certos elementos textuais que não são tão enfatizados no texto original, como no trecho em que se discute a tradução de “slipstream”. Aí se encontra mais um desafio para a narratologia: o de reconhecer que a tradução torna diferente aquilo que se foi convencionado sobre um dado texto.

Essas modificações foram percebidas mais claramente graças ao embasamento nos procedimentos técnicos de tradução. Como ferramentas, eles buscam proporcionar ao tradutor e ao analista uma visão mais precisa do que ocorre no ato tradutório. Constata-se, no entanto, que nem sempre isso acontece com sucesso. Nesta investigação, foi demonstrado que as estratégias de que o tradutor se vale podem sobrepor-se e comunicar-se. O que, à primeira vista, configuraria uma transposição também pode ser entendido como uma reconstrução de período, ou seja, unem-se dois procedimentos para chegar a uma solução satisfatória. Um exemplo disso também se encontra no excerto em que se discutem elementos narratológicos e ideologia.

Isso quer dizer que o processo tradutório não é apenas unidirecional. Muitas possibilidades estão envolvidas nessa tarefa, principalmente no que se refere às formas de traduzir. O tradutor sempre escolherá uma ou mais estratégias de tradução para conferir o sentido que é fruto de sua interpretação. Nesse sentido, o sistema de procedimentos proposto por Barbosa (1990) se presta a uma categorização parcialmente eficaz, pois ela inclui alguns procedimentos sem contemplar situações em que eles têm de ser adaptados. Esse é o caso do acréscimo de informações que o tradutor faz em dados momentos do texto como uma maneira de evitar o uso indiscriminado de um termo e de conduzir o leitor a uma leitura clara.

Mesmo assim, o uso dos procedimentos técnicos e dos recursos narratológicos na análise da composição de uma narrativa e de sua tradução servem para mostrar que há contribuições que podem surgir da união dessas ferramentas. Uma delas é justamente a noção de que um texto majoritariamente dissertativo pode

ter momentos narrativos e que neles podem ser enfatizados elementos que não haviam sido destacados no texto original. Para avançar os estudos nesse sentido, é necessário avaliar obras em sua completude, e não somente capítulos delas. Igualmente essencial para determinar se há mudanças referentes à estrutura da narrativa com a tradução é observar mais de um nível ou elemento de análise narrativa. Essas considerações realçam a necessidade de desenvolver mais estudos de grande escala no espaço em que a narratologia e os estudos de tradução dialogam.



## REFERÊNCIAS

ABBOTT, H. Porter. **The Cambridge Introduction to Narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ABBOTT, H. Porter. Narrativity. In: HÜHN, Peter et al. (Org.). **Handbook of Narratology**. Berlin/New York: De Gruyter, 2009. P. 309-328.

BAL, Mieke. **Narratology: introduction to the theory of narrative**. 3. ed. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

BARBOSA, Heloisa Gonçalves. **Procedimentos Técnicos da Tradução: uma nova proposta**. Campinas: Pontes, 1990.

BASSNETT, Susan. **Translation Studies**. 3. ed. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

BERNAERTS, Lars; DE BLEEKER, Liesbeth; DE WILDE, July. Narration and Translation. **Language and Literature**, Thousand Oaks, v. 23, n. 3, p. 203-212, ago. 2014.

BERNING, Nora. **Narrative Means to Journalistic Ends: a narratological analysis of selected journalistic reportages**. Wiesbaden: Springer VS, 2011.

BOASE-BEIER, Jean. Translation and the Representation of Thought: the case of Herta Müller. **Language and Literature**, Thousand Oaks, v. 23, n. 3, p. 213-226, ago. 2014.

BOSSEAU, Charlotte. **How Does It Feel? Point of View in Translation: the case of Virginia Woolf into French**. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.

CAMUS, Albert. **L'Étranger**. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2005 [1942].

CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse: narrative structure in fiction and film**. Ithaca/London: Cornell University Press, 1978.

CORNILS, Anja; SCHERNUS, Wilhelm. On the Relationship between the Theory of the Novel, Narrative Theory, and Narratology. In: KINDT, Tom; MÜLLER, Hans-Harald (Org.). **What Is Narratology?**: questions and answers regarding the status of a theory. Berlin/New York: De Gruyter, 2003. P. 137-174.

ECO, Umberto. **Quase a Mesma Coisa**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007.

FLUDERNIK, Monika. Genres, Text Types, or Discourse Modes? Narrative Modalities and Generic Categorization. **Style**, University Park, v. 34, n. 2, p. 274-292, 2000.

FLUDERNIK, Monika. **Towards a 'Natural' Narratology**. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

GENETTE, Gérard. **Narrative Discourse**: an essay in method. Tradução: Jane E. Lewin. Ithaca/New York: Cornell University Press, 1980.

GENETTE, Gérard. **Narrative Discourse Revisited**. Tradução: Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart. **Handbook of Narrative Analysis**. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2005.

KLEINSTEUBER, Hans J. Foreword. In: BERNING, Nora. **Narrative Means to Journalistic Ends**: a narratological analysis of selected journalistic reportages. Wiesbaden: Springer VS, 2011. P. 7-8.

LANGUAGE AND LITERATURE. Thousand Oaks: Sage Publications, v. 3, n. 3, ago. 2014.

LEFEVERE, André (Org.). **Translation/History/Culture**: a sourcebook. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2003.

MALMKJAER, Kirsten. Unit of Translation. In: BAKER, Mona (Org.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2005. P. 286-288.

MARTIN, Charles. The Dark Side of Translation Revision. **Translation Journal**, [s.l.], v. 16, n. 1, 2012. Sem paginação. Disponível em: <<http://translationjournal.net/journal/59editing.htm>>. Acesso em: 06 jul. 2016.

MEISTER, Jan Christoph. Narratology. In: HÜHN, Peter et al. (Org.). **Handbook of Narratology**. Berlin/New York: De Gruyter, 2009. P. 329-350.

MEUTER, Norbert. Narration in Various Disciplines. In: HÜHN, Peter et al. (Org.). **Handbook of Narratology**. Berlin/New York: De Gruyter, 2009. P. 242-262.

MOSSOP, Brian. Revision. In: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc van (Org.). **Handbook of Translation Studies**. v. 2. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010. P. 135-139.

O'SULLIVAN, Emer. Narratology Meets Translation Studies, or, the Voice of the Translator in Children's Literature. **Meta: journal des traducteurs**, Montreal, v. 48, n. 1/2, p. 197-207, 2003.

PRINCE, Gerald. Revisiting Narrativity. In: BAL, Mieke (Org.). **Narrative Theory**. London/New York: Routledge, 2004. P. 11-19.

PRINCE, Gerald. Narratology and Translation. **Language and Literature**, Thousand Oaks, v. 23, n. 3, p. 23-31, ago. 2014.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária/CopyMarket.com, 2001.

SARIDAKIS, Ioannis; KOSTOPOULOU, Georgia. Methods and the Role of Revision in Academic and Professional Environments of Translation. In: FEDER.CEN.TR.I. CONFERENCE: the translation industry today — communication, standardisation, education, 4., 2003, Bologna. **Proceedings...** Bologna, Federazione dei Centri di Traduzione ed Interpretariato, 2003. P. 68-82.

SCHMID, Wolf. Narrativity and Eventfulness. In: KINDT, Tom; MÜLLER, Hans-Harald (Org.). **What Is Narratology?**: questions and answers regarding the status of a theory. Berlin/New York: De Gruyter, 2003. P. 17-33.

SILVA, Juarez Quirino da. Resumo. In: PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária/CopyMarket.com, 2001. P. III.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. A Caracterização de Categorias de Texto: tipos, gêneros e espécies. **Alfa**, São Paulo, v. 51, n. 1, p. 39-79, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Grammaire du Décaméron**. The Hague: Mouton, 1969.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility**: a history of translation. London/New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

## APÊNDICE A — TRECHO DE “NARRATOLOGIA PÓS-CLÁSSICA” (NO PRELO)

### Capítulo 3

## Narratologia Pós-clássica

Como a maioria das teorias, a narratologia se tornou alvo de críticas muito antes de a análise estruturalista de textos narrativos ter sido esmiuçada. O periódico francês *Poétique*, por exemplo, ainda estava publicando suplementos dos capítulos de Genette sobre focalização quando, nos Estados Unidos, a teoria narrativa feminista já estava a todo o vapor. Essa simultaneidade é inerente à pesquisa acadêmica e, por causa disso, nem sempre é fácil determinar quando exatamente o prazo de validade de uma teoria expirou.

#### *Clássico e Pós-clássico*

No caso da narratologia, há definitivamente uma fase estruturalista clássica e outra pós-clássica<sup>1</sup>. As abordagens desta última resistem parcialmente ao estruturalismo, mas, ao mesmo tempo, raramente – senão nunca – se desvinculam totalmente dele. Como veremos, alguns conceitos são adotados, enquanto outros são rejeitados ou adaptados. Nossa discussão sobre as teorias pós-clássicas, portanto, não pretende criar a impressão de que a narratologia clássica está partindo desta para uma melhor. Ela continua viva, mas às vezes em versões adaptadas. Os currículos universitários chegam até a apoiar-se nas não adaptadas. Uma possível explicação para isso, ainda que parcial, são a atenção limitada que os professores podem ou querem dedicar à narratologia pós-clássica e a utilidade do modelo estruturalista. Ainda hoje, as abordagens pós-clássicas se encontram em fase embrionária; suas contribuições ainda não foram organizadas em modelos práticos. A maioria dos professores de literatura quer oferecer a seus alunos uma metodologia para a interpretação de textos literários, e uma análise estruturalista serve para vários romances e histórias sem incorrer em muitos problemas. Mais precisamente, com o auxílio da narratologia estruturalista, os estudantes conseguem voltar sua atenção para aspectos textuais que talvez não tivessem descoberto tão facilmente sob outra perspectiva. Além disso, sempre que essa abordagem didática vai de encontro aos

chamados autores experimentais, o problema pode ser resolvido com o argumento de que esses autores brincam, de forma consciente, com as normas e as expectativas narrativas estabelecidas pela narratologia estruturalista.

#### *Problemas Clássicos*

Mesmo assim, o método estruturalista continua marcado por sérios problemas. Já indicamos alguns deles em nossa discussão sobre essa metodologia: a abordagem antropomórfica do texto, a preferência por níveis claramente distinguíveis que podem ser impossíveis de separar na prática, o pensamento hierárquico que transforma um texto em um acumulado de camadas e assim por diante. Suspeitamos que o professor comum pelo menos aponte para essas dificuldades, de forma que as interpretações narratológicas dos estudantes não lhes sejam prejudicadas. As abordagens pós-clássicas, no entanto, procuram ir além de chamar a atenção para esses defeitos: elas querem encontrar uma cura para eles.

#### *Critérios de Seleção*

Apresentaremos algumas dessas abordagens sem a intenção de esgotar o assunto. Nossa seleção foi motivada por dois fatores. Primeiro, a relevância da abordagem para uma interpretação concreta. Talvez isso dê ao leitor a impressão de que escolhemos as teorias que se colocam em harmonia com os textos de Mutsaer e Krol. Em certa medida, isso é inevitável: geralmente se seleciona uma teoria em relação a um texto e vice-versa. De modo mais geral, contudo, gostaríamos de evitar abordagens que se deixam levar pela abstração. Focaremos as abordagens que começam e terminam por textos literários concretos. O segundo fator diz respeito à forma como a abordagem concebe a relação entre texto e contexto. Como se tornará claro, em nossa discussão sobre o contexto, nos limitaremos a três aspectos de suprema importância para a interpretação concreta de um texto literário. Em primeiro lugar, discutiremos como a ideologia pode estar relacionada a um texto. Em segundo lugar, trataremos da forma como o texto evoca conhecimento do que é provável e possível. Finalmente, apresentaremos uma série de novas perspectivas sobre a interação entre o texto e o leitor.

Em todos os casos, tentaremos evitar os conceitos abstratos da narratologia clássica. Mostraremos que Monika Fludernik, por exemplo, associa histórias literárias

a experiências não literárias cotidianas, fugindo, assim, da definição clássica do texto narrativo como manifestação da sequência de eventos que chamamos de história. A abstração parece ser inerente ao modelo estruturalista de três camadas. Evidentemente, esse modelo pode render interpretações ousadas, como na obra de Genette, cuja análise teórica proporciona, em última análise, uma leitura interessante de Proust. O fato de desviar da abstração, porém, distorce o texto real, que é lido em função de um modelo idealizado que ignora a experiência, a ideologia e outros elementos chamados contextuais e subjetivos tanto quanto possível.

#### *Abordagens não Exploradas*

Nosso foco na interpretação e na relação direta com o texto literário explica por que desconsideramos abordagens narratológicas que escolhem discutir o contexto, mas que perdem o texto de vista no caminho. Esse é o caso, por exemplo, da narratologia empírica, que se concentra nos mecanismos psicológicos do processamento do texto e que quase exclusivamente utiliza técnicas positivistas<sup>2</sup>. Visto que a maioria dos narratologistas não foi treinada para esse tipo de pesquisa, o estudo empírico do processamento da narrativa tem sido desenvolvido, em grande parte, por psicólogos. Seu interesse pela narrativa literária, entretanto, é bastante limitado. Importantes contribuições para o campo, como as de Richard Gerrig, Gordon Bower e Daniel Morrow, parecem implicar que as narrativas literárias formam um fenômeno complexo demais para que se levem em conta as condições de teste controláveis que a abordagem positivista exige<sup>3</sup>. Ao visar à desambiguação característica das ciências duras, a narratologia literária talvez perca sua relevância como ferramenta para o desenvolvimento de interpretações que idealmente deixam a complexidade de um texto intacta. Em todo caso, a narratologia empírica transforma as dimensões literárias e narrativas do texto em dados quantitativos. Algo parecido ocorre na narratologia sociológica, que se baseia em histórias orais e relaciona-as ao grupo social do qual se originam e em que circulam<sup>4</sup>.

A narratologia antropológica parte da observação de que contos de fada, lendas e mitos de culturas e períodos diferentes têm muitas características em comum. Seguindo a linha estruturalista, essa abordagem estabelece a base dessa semelhança em processos e estruturas quase arquetípicos, como a iniciação, a jornada e o renascimento<sup>5</sup>. René Girard, por exemplo, reduz as histórias à estrutura triangular do

desejo (A deseja um objeto X porque o admirado B deseja tal objeto) e ao mecanismo de bode expiatório (A é culpado por todo o transtorno social e expulso para que a ordem seja restaurada<sup>6</sup>). A narratologia psicanalítica explica as histórias a partir de processos psicológicos, como o deslocamento e a condensação, e de estruturas inconscientes, como o complexo de Édipo<sup>7</sup>. A base de uma história pode encontrar-se em desejos inconscientes que acabam entrando no texto somente após vários processos de filtragem. Como exemplos, tem-se o deslocamento metonímico (que, por exemplo, suspende uma parte de seu todo e, assim, deixa de lado os aspectos do desejo inconsciente que são inaceitáveis para o consciente) e a condensação metafórica (que, por exemplo, une pessoas diferentes em um só personagem).

A nosso ver, em todos esses casos, um texto literário está subordinado a uma concepção não literária de uma história. A natureza literária é reprimida e o texto real é deixado de lado em prol de um padrão abstrato.

#### *Narratologia Digital*

Um caso periférico, em que somente tocaremos brevemente, é a narratologia digital. Essa abordagem se preocupa principalmente com os chamados “hipertextos”, isto é, todos os tipos de textos digitais que coletam dados em uma rede em que uma série de nódulos (potencialmente infinita) se conecta entre si de uma série de formas (potencialmente infinita). Além do texto linguístico, materiais de artes gráficas, de som e de vídeo podem fazer parte do hipertexto. *Videogames* e jogos de computador, histórias multimídia, textos interativos e *websites* são exemplos famosos disso.

#### *Primeira Característica: palimpsesto*

Dois aspectos desse tipo de texto se destacam. Primeiro, as diferentes camadas do texto se mostram, muitas vezes, visíveis ao mesmo tempo – por exemplo, quando o clique de um *mouse* evoca outro texto. Isso pode estar relacionado à noção pós-moderna do texto como palimpsesto. Palimpsestos são pedaços de pergaminho que carregam vestígios de textos que foram apagados. Quando se escreve um novo texto no pergaminho, os textos anteriores continuam evidentes. Embora essa imagem tenha sido canonizada pelo teórico estruturalista Genette, foi principalmente na teoria literária pós-moderna que ela se tornou uma noção popular, uma vez que esse paradigma pressupõe que todo texto reescreve ou sobrescreve outros textos<sup>8</sup>. Não é



de admirar que o hipertexto tenha sido aceito como a concretização material dos ideais pós-modernos, como a intertextualidade em rede e a produção infinita de significados.

Principalmente no início da década de 1990, os profetas do hipertexto, como George Landow e Jaron Lanier, provocaram um clima praticamente de euforia<sup>9</sup>. Era quase como se esse novo tipo de texto constituísse o surgimento de uma libertação total não só das amarras do texto em papel, mas também da realidade social. Nesse sentido, a noção de “realidade virtual” de Lanier se faz muito importante<sup>10</sup>. Afirmava-se que os hipertextos apresentavam uma realidade diferente em que se percebe que as coisas somente são possíveis no mundo real – se não forem improváveis ou até mesmo completamente impossíveis. Essas profecias nunca foram muito longe; em alguns casos, a narratologia digital se limita a propor novos termos e metáforas que dão um toque de luxo ao discurso narratológico, mas que não contribuem de fato para a teoria<sup>11</sup>.

De acordo com Espen Aarseth, esse tipo de narratologia digital, na maioria das vezes, resume-se a um dilema terminológico, em que a terminologia digital é importada para a teoria literária e os termos desta são exportados para o estudo de textos digitais<sup>12</sup>. A diferença entre os mundos textual e hipertextual é ignorada, embora as dimensões do espaço-tempo, por exemplo, sejam visivelmente diferentes em cada mundo – não é mera coincidência que esses sejam aspectos importantes da narratologia pós-moderna. Os hipertextos revelam um mundo visual – e, em certas aplicações, até tangível – que representa o espaço-tempo de forma concreta, o que não é o caso em obras literárias. No texto literário, na verdade, o tempo e o espaço não passam de metáforas, enquanto a narratologia tradicional finge que eles são reais – como se esses textos realmente representassem um tempo, um espaço e um mundo. Aarseth busca corrigir essas metáforas na teoria literária, criticando-as a partir da perspectiva dos estudos de hipertexto<sup>13</sup>. Isso vai muito além da crítica comum do modelo de três camadas espacial dos estruturalistas, visto que Aarseth questiona o mundo como ele é concebido pela narratologia estruturalista no nível da *fábula*. Para resolver esse problema, Aarseth desenvolve um modelo pragmático em que os textos não são mais percebidos como mundos, mas, sim, como processos comunicativos.

Isso nos leva à segunda característica crucial dos hipertextos: a importância do leitor, que geralmente se torna um jogador. Na maioria das vezes, teorizam essa importância através dos conceitos de imersão e interatividade. Exatamente por causa de seu envolvimento ativo, o leitor/jogador ativo se perde no jogo de computador que joga ou no texto digital que escreve com a ajuda de todos os tipos de técnicas computacionais. Segundo Marie-Laure Ryan, essa combinação entre imersão e interação não é possível em textos literários. Os textos literários que forçam o leitor a participar ativamente – nos termos de Roland Barthes, *textes scriptibles* ou textos “escrevíveis” – inevitavelmente destroçam os efeitos de realismo vividos pelo leitor: eles introduzem uma distância e levam os leitores a observar os procedimentos literários mais de perto, o que rompe a imersão<sup>14</sup>.

Ryan estabelece uma relação entre a imersão e a abordagem fenomenológica da leitura como uma união absoluta entre sujeito (leitor) e objeto (texto). Ela associa a interação à abordagem estruturalista do texto como jogo, um sistema de regras que incita a ação. Como uma fusão de imersão e interação, o hipertexto seria um objeto de investigação em que as duas abordagens tradicionalmente opostas poderiam encontrar-se. Isso implicaria uma reconciliação da concepção fenomenológica do texto-como-universo com a visão estruturalista do texto-como-jogo<sup>15</sup>. Ryan parte dessa perspectiva sobre o hipertexto para enriquecer a narratologia literária. Ela procura estratégias narrativas direcionadas à imersão ou busca encontrar estratégias cujo objetivo seja atingir justamente o efeito oposto. Ela também elucida as tentativas paradoxais de criar a ilusão de um hipertexto em um texto – uma ilusão de curto prazo da síntese de reflexão e imersão. Desse modo, a narratologia digital amplia nossa compreensão da comunicação literária e do processo de leitura<sup>16</sup>.

Sob essa luz, os hipertextos demonstram o que os textos literários fazem a um leitor de forma paradoxal e extrema. Em seu clássico estudo *Hamlet on the Holodeck*, Janet Murray entende o texto narrativo digital como uma versão extrema das histórias com as quais os leitores se deparavam antes da “revolução” digital. A imersão em um mundo estranho, bem como a possibilidade de interação, estão muito mais presentes em tipos de texto digitais do que em não digitais. Murray associa isso a uma terceira característica dos hipertextos: a facilidade com a qual o universo ficcional pode ser adaptado<sup>17</sup>.

Quando reaparecerem em nossa discussão sobre outras novas formas de análise narrativa, desenvolveremos os dois aspectos da narratologia digital em que tocamos brevemente aqui. O conjunto complexo de camadas do texto como palimpsesto e realidade virtual será abordado na teoria dos mundos possíveis, entre outras teorias. Além disso, a importância do leitor para a realização do texto será enfatizada por praticamente todas as teorias narratológicas recentes.

## 1. NARRATOLOGIA PÓS-MODERNA

*Primeira Característica: ausência de síntese*

Não existe um conceito muito bem definido de narratologia pós-moderna. Isso não é nada surpreendente, considerando que o termo “pós-moderno” é tão vago e amplo que pode ser usado para denotar uma imensidão de coisas<sup>18</sup>. Apesar disso, essa é exatamente a primeira característica da narratologia pós-moderna: ela combina elementos clássicos e novas contribuições sem visar a uma espécie de síntese superior. Essa síntese constituiria uma “metanarrativa”, que se tornou alvo de ridicularização no pensamento pós-moderno<sup>19</sup>.

Em *Postmodern Narrative Theory*, de Mark Currie<sup>20</sup>, há um ótimo exemplo de uma combinação narratológica em que não ocorre síntese. Currie se apoia na típica ideia pós-estruturalista de que tudo é narrativa e texto para defender a expansão da narratologia para uma *socionarratologia*<sup>21</sup>. A psicanálise lacaniana mostrou que a identidade é uma construção da linguagem; a historiografia da escola de Hayden White mostra que a história existe somente como enredo e história; e a abordagem pós-colonial de teóricos como Homi Bhabha interpreta o estado-nação como uma narrativa também<sup>22</sup>.

De acordo com Daniel Punday, a relação entre o texto narrativo e a realidade social cria uma tensão interessante na narratologia pós-moderna. Por um lado, ela rompe o texto ao abrir espaço para o contexto, inclusive as relações sociais e as idiossincrasias subjetivas do leitor e do autor. Punday defende que isso torna o texto mais tangível: a história se insere no mundo de objetos e sujeitos, de coisas e corpos<sup>23</sup>. Essa inserção reduz a autonomia e, por conseguinte, o poder do texto narrativo. Por outro lado, essa relação entre o texto e a realidade também aumenta esse poder, visto que os elementos contextuais (como leitor e corpo) só podem ser compreendidos

como narrativas. Se, a partir disso, se produz uma nova totalidade, um novo tipo de coerência entre a história textual e a história extratextual, o resultado pode ser uma integração “pós-desconstrutivista” de texto e contexto<sup>24</sup>.

Essas noções apresentam pelo menos duas consequências drásticas para a narratologia literária. Em primeiro lugar, o estudo de um texto literário não está mais limitado a seus chamados aspectos intrinsecamente literários. Como delimitaremos neste capítulo, esse estudo também diz respeito – e com razão – a elementos excluídos da narratologia clássica: ideologia, biografia, posição social e assim por diante. Em segundo lugar, a noção de narrativa se tornou tão ampla que qualquer coisa pode ser um texto narrativo, e praticamente qualquer forma de representação pode ter um caráter narrativo. Um filme, a Guerra do Golfo, uma notícia e a economia capitalista – só para citar algumas – são todas consideradas construções narrativas.

*Segunda Característica: ausência de hierarquia*

A desvantagem dessa teoria é que ela não traz uma metodologia bem definida e, portanto, depende muito das contribuições e qualidades do narratologista em particular. Isso é ainda mais evidente aqui do que na narratologia clássica, o que nos leva à segunda característica da narratologia pós-moderna. A teoria narrativa também lembra uma história, e isso quebra as barreiras entre texto narrativo e narratologia. Essa característica se enquadra na união tipicamente pós-moderna de nível (texto) e metanível (análise textual), assim como sua rejeição de hierarquias. Andrew Gibson, por exemplo, argumenta em prol de uma teoria de narrativa pós-moderna que não siga mais a hierarquia de níveis separados, como história, narrativa e narração. Um texto narrativo não é como uma casa com andares visivelmente demarcados, mas, sim, como um agrupamento horizontal – e, muitas vezes, desordenado – dos mais diversos elementos narrativos. Rejeita-se a atitude dos narratologistas clássicos que se colocam acima do texto e que o dissecam em camadas diferentes e defende-se a “lateralidade narrativa<sup>25</sup>”.

Evidentemente, a distinção clássica entre texto e interpretação não se sustenta, e a posição supostamente objetiva do metanível é pura ilusão. A combinação de níveis pós-moderna, porém, ameaça transformar a narratologia em uma questão de ficção.

*Metodologia Pós-moderna*

Currie observa, com razão, que as análises literárias de pós-estruturalistas como Jacques Derrida e Paul de Man geralmente são fabulações muito pessoais que não encerram nenhum método claramente aplicável<sup>26</sup>. Apesar disso, talvez a busca por ambiguidades, por pontos em que o texto se contradiz e em que os dualismos que ele postula viram-se contra si possa ser considerada uma espécie de metodologia.

É possível que um narratologista pós-moderno baseie sua análise de “Pegasian” na representação ambígua da consciência da história: às vezes, não sabemos quem está pensando ou enunciando tal frase. Enquanto os estruturalistas tentariam chegar a uma conclusão depois de investigar outros elementos textuais, os pós-modernistas diriam que a indecidibilidade da questão é crucial em toda história e principalmente nessa: isso mostra o quão irrelevante são as diferenças entre os dois protagonistas. Seja adotando o método rígido do instrutor de equitação ou a postura despreocupada da cavaleira, “Não importa. Contanto que você alce voo”. O instrutor está associado não só aos símbolos de adestramento, como o chicote e a aula, mas também a significantes de liberdade e transitoriedade. Ele fala sobre “[...] um tipo muito especial de brisa” e “[...] uma sensação divina”. O contraste entre instrutor e cavaleira cai por terra porque o próprio instrutor tem em si algo da cavaleira.

Em “The Map”, é possível explorar a relação ambígua entre “o cego” e “aquele que tudo vê” a partir de uma abordagem semelhante. No nível do texto, há a antítese entre a loja com as persianas fechadas e o mapa que, mesmo assim, elas revelam, apesar das cortinas. O que o menino aprende a ver, porém (“[...] uma mesa inteira repleta de *coisas novas*”), logo perde seu valor: o mapa está começando a ficar cheio e não vale mais a pena ser observado (“[...] e, um dia, eu tiraria o mapa da parede”). Daí a referência a “[...] um mapa em branco dos Países Baixos”: a própria coisa que supostamente traz uma nova contribuição é uma forma de cegueira. Um pós-modernista, sem dúvida, também extrapolaria essa contribuição ao metanível. Em um primeiro momento, ao nível da narração em si: o narrador em primeira pessoa, mais velho, finge saber e ver mais do que seu eu mais novo, mas na verdade sua narração se prende à mesma ilusão das voltas de bicicleta que o garoto faz. Ele acha que pode mapear as coisas, que pode ver e avaliar sua adolescência como ela “realmente” era. Em um segundo momento, ao metanível da interpretação: uma leitura desconstrutiva ou pós-moderna também é uma forma de percepção resultante da ignorância,

ignorância esta das várias outras facetas da história e dos inevitáveis pontos cegos no ponto de partida, entre outras coisas<sup>27</sup>.

#### *Terceira Característica: monstruosidade*

Essas breves análises iluminam a terceira característica da narratologia pós-moderna: ela se concentra principalmente em tudo aquilo que *não* se encaixa em um sistema bem estruturado, tudo aquilo que se corrói. Guiando-se por Michel Foucault e Derrida, Gibson fala sobre o “monstro”, um aglomerado de elementos que resistem a classificações em qualquer estrutura<sup>28</sup>. O que a narratologia clássica exclui torna-se o centro das atenções. Ao passo que a narratologia clássica organiza e põe em ordem as narrativas, sua variante pós-moderna prioriza “narrativas selvagens” que se recusam a submeter-se à disciplina da teoria narrativa estruturalista<sup>29</sup>.

#### *Tempo Monstruoso*

Qual é a aparência desse monstro? O que não se encaixa no paradigma clássico, mas encontra um lugar no modelo pós-moderno? Em primeiro lugar, o tempo não linear. As análises da narrativa pós-moderna preferem passagens de texto difíceis de datar ou que vão contra a separação entre passado, presente e futuro. Elas preferem o turbilhão caótico do tempo ao tempo domesticado dos diagramas estruturalistas. Elas rejeitam, por conseguinte, a noção de um paradigma temporal amplamente aceito – a *fábula* ou a história –, mas pressupõem, ao invés disso, que todo texto literário é entrecruzado por dezenas de períodos e escalas de tempo.

Ursula K. Heise descreve essa situação com o termo “cronocismos”, referindo-se especificamente à “[...] incomensurabilidade de diferentes escalas de tempo<sup>30</sup>”. Por mais incomensuráveis que possam ser, na experiência pós-moderna de tempo, elas ocorrem concomitantemente. De um lado, existe o tempo microscópico e rápido, o nanossegundo, a imediação do chamado tempo real, que caracteriza não só a tecnologia computacional, mas também a distribuição econômica de bens. Do outro lado, existe o tempo extenso e vagaroso da cosmologia, que faz especulações sobre o Big Bang e os milhões de anos do Universo. As duas dimensões do tempo se entrecruzam de várias formas diferentes e possibilitam o estabelecimento de uma escala de tempo principal e normativa<sup>31</sup>. Os tempos mutualmente opostos se unem em um presente contraditório e indissociável ao qual Heise se refere como o

“hiperpresente” e que Joseph Francese chama de “presente contínuo”<sup>32</sup>. Nessa mesma esteira, Punday descreve o tempo pós-moderno como uma simultaneidade heterogênea e condensada sem a tendência modernista à integração de contradições<sup>33</sup>.

Enquanto os estruturalistas buscam sistematizar as diversas escalas de tempo em um texto literário, relacionando-as a pontos de referência fixos – como as *fábulas*, os focalizadores ou os narradores –, a narratologia pós-moderna foca principalmente os elementos temporais do texto que inviabilizam esse tipo de sistematização. Isso implica que os narratologistas pós-modernos não acreditam em um tempo “real” e principal que pode ser reconstruído, nem em um tópico que dê sentido e direção a esse tempo<sup>34</sup>. Eles apontam, ao invés disso, que histórias nunca serão reconstruções do passado, pois não havia um evento “real” no início e uma repetição narrativa em seguida<sup>35</sup>. Os narradores que se reconstroem por meio de suas memórias não chegam a seu *eu* “real” ou “original”, mas sim a ainda outra construção, outra história sobre si.

Em “The Map”, o passado é reconstruído somente como uma simulação. Sua estabilidade é claramente insinuada pelas indicações temporais nos primeiros quatro parágrafos, até o menino pegar o mapa. Cada parágrafo começa com um contexto temporal especificado: “Aos domingos, as persianas das lojas cristãs ficam fechadas”; “As persianas da livraria ficam fechadas aos domingos...”; “Em uma segunda-feira à tarde, na livraria...”; e “Naquele sábado... À uma e meia, levei-o para casa comigo...” A partir daí, as indicações temporais ficam mais vagas, revelando a ilusão de mapeamento. O mapa deixa tudo nebuloso. A distância entre o antes e o agora também se torna obscura: o parágrafo final se move para lá e para cá entre o momento das voltas de bicicleta, um momento indefinido algum tempo depois (“[...] um dia”) e o tempo presente (“Também não o guardei”). Aqui, não há uma reconstrução genuína.

#### *Tempo da Análise*

A simultaneidade paradoxal de diferentes escalas de tempo não se limita ao texto literário. Ela também faz parte do contexto – mais precisamente, ela só surge a partir da interação com esse contexto. Este se refere não só à realidade social, que une as mais diversas escalas de tempo, mas também à experiência de leitura em si. Os narratologistas que leem e analisam textos enxergam traços de outras passagens

em toda passagem, assim como traços de seus próprios conceitos temporais. A reconstrução narratológica tradicional de uma única evolução temporal de uma história ou de um romance é extremamente simplificadora, a qual é cega a sua própria prática. Ela se estabelece após inúmeras leituras, e as leituras iniciais ecoam em toda nova leitura. Esse eco quebra a evolução linear porque o narratologista lê cada passagem com as passagens anteriores e seguintes em mente <sup>36</sup>. Assim, a simultaneidade heterogênea e o “hiperpresente” também desempenham uma função no nível da análise. Segue-se que a “verdadeira” evolução temporal de um texto narrativo nunca poderá ser reconstruída, nem mesmo por meio de um desenvolvimento direto tradicional.

#### *Causalidade Monstruosa*

A ruptura do tempo linear também acarreta uma relativização abrangente da causalidade, que, no final das contas, está intimamente relacionada à sucessão linear de dois momentos, causa e efeito.

#### *Espaço Monstruoso*

O cenário espacial é relativizado da mesma maneira. Uma noção linear do tempo vê a evolução como uma linha entre dois ou mais pontos – em outras palavras, como um movimento em um espaço claramente definível. Nessa perspectiva, a narratologia clássica representa o espaço do texto em termos antropomórficos, quase euclidianos, que exigem aferições e centros fixos. A narratologia pós-moderna, por outro lado, provém de um espaço que está em constante movimento e que não tem centros bem estabelecidos<sup>37</sup>. Espaço é movimento, “[...] a transformação contínua de um espaço em outro<sup>38</sup>”. O equivalente espacial desse caos de diferentes escalas de tempo se encontra na rede sem centro, no labirinto ou no rizoma<sup>39</sup>.

Na descrição pós-moderna do espaço narrativo, os termos “multiplicidade” e “metamorfose” surgem repetidas vezes. Francese, por exemplo, caracteriza o espaço pós-moderno como uma forma de “multiperspectivismo” e um “fluxo<sup>40</sup>”. Punday relaciona a “multiplicidade espacial” à “alteridade<sup>41</sup>”. Este último termo se refere ao fato de que nunca será possível definir o espaço em termos de suas próprias características e coordenadas, uma vez que a definição depende da referência a outros espaços. Punday defende que o espaço de um trecho narrativo específico não



pode ser reduzido à descrição do cenário. Ele deveria ser visto, ao invés disso, como um emaranhamento, pois o cenário faz referência ao cenário de outros trechos narrativos, às concepções espaciais do leitor e às narrativas vinculadas a esse cenário na realidade social<sup>42</sup>.

Os narratologistas pós-modernos não estabelecem eixos espaciais ou temporais para situar os eventos de uma história. Eles consideram o ato de situar um equívoco devido a sua relação referencialista e antropomórfica do texto com a realidade humana cotidiana. O leitor de “The Map” e de “Pegasian” quase nunca recebe um ponto de apoio firme no cenário espacial. O espaço que ele ou ela reconstrói está em constante mudança e resiste à representação clara e invariável. Aquele tipo de representação pertence à narratologia estruturalista clássica, e não ao texto narrativo em si.

O “próprio texto”, todavia, também continua fora do alcance dos narratologistas pós-modernos. Embora o espaço-tempo bem estruturado seja um construto estruturalista, o espaço-tempo multiperspectivista e dinâmico do teórico pós-moderno não deixa de ser um construto. Seus pontos de partida e suas preferências, naturalmente, influenciam suas análises. Há uma diferença, contudo. Os estruturalistas buscam análises supostamente objetivas, interpretações verificáveis que o próprio texto sugere. É por isso que eles rebaixam as preferências, os preconceitos e as visões subjetivas do narratologista. Os narratologistas pós-modernos, por outro lado, explicitam seus próprios pontos de partida o máximo possível. Utilizamos o termo *ponto de partida* pois ele indica que essa tendenciosidade geralmente é teorizada por meio de imagens espaciais: trata-se da posição do narratologista, do lugar a partir do qual ele analisa a narrativa.

#### *Espaço da Análise*

Em relação a isso, Punday fala sobre a contextualização do narratologista. Não se trata de um ponto fixo, mas de uma interação. A análise de um texto gera um intercâmbio entre os clichês literários associados ao texto (como os padrões de cenário e de estratégia narrativa) e os hábitos de interpretação. No nível espaço-temporal, essa interação vincula o cenário textual ao espaço-tempo extratextual, que é referido como “local<sup>43</sup>”. Um leitor está em constante oscilação entre texto e local, e é por isso que ele nunca consegue compreender o cenário espaço-temporal tal como

existiria na própria narrativa<sup>44</sup>. Inevitavelmente, o ato de analisar sempre será distorcido por narrativas que precedem o texto analisado e que ecoam sob a forma de clichês literários e hábitos de interpretação.

O tempo e o espaço, portanto, não são características instigantes do texto literário: são construtos no limite entre texto e contexto. Esse contexto, não raro, é a pós-modernidade, e suas características geralmente se encontram em análises econômicas e sociológicas<sup>45</sup>. O espaço-tempo multiperspectivista e fragmentado do pós-modernismo está relacionado, por exemplo, aos meios de produção do capitalismo tardio e da contemporaneidade. David Harvey estuda o espaço-tempo da narrativa pós-moderna a partir da perspectiva dos mecanismos acelerados de produção, distribuição e consumo<sup>46</sup>, seguindo, assim, os passos de autores como Frederic Jameson, Jean Baudrillard e Jean-François Lyotard<sup>47</sup>. Essas contextualizações do texto e da análise textual pós-modernos geralmente apontam que os pontos de apoio espaço-temporais tradicionais estão desaparecendo. Isso é resultado da crescente importância de espaços-tempo não reais, como a Internet, e da fetichização cada vez maior de objetos que perdem sua posição exata no processo de produção e que são consumidos como entidades independentes.

#### *Paráfrase Monstruosa*

Retornemos ao texto literário. Todas as características monstruosas abordadas até o momento se relacionam ao que tradicionalmente chamam de conteúdo narrativo: tempo, espaço e lógica causal. Um segundo aspecto monstruoso está ligado à narração e diz respeito à impossibilidade de paráfrase. A narratologia clássica pressupõe que os elementos narrativos podem ser parafraseados e traduzidos para uma terminologia teórica sem destruir o que é crucial ao texto. Para a narratologia pós-moderna, toda paráfrase necessariamente resulta em ruptura. Isso vai de encontro com nossa observação anterior: a narratologia pós-moderna segue a história tão estreitamente que ameaça tornar-se uma narrativa ela mesma.

#### *Imagens Monstruosas*

A desconfiança na paráfrase está associada a outra preocupação pós-moderna fundamental: a atenção detalhada às imagens, isto é, a metáfora e a metonímia. Metáforas nunca podem ser expressas em outras palavras; elas resistem a todo tipo

de paráfrase. Daí a atenção significativa que os pós-estruturalistas têm dado à metáfora<sup>48</sup>. Um exemplo bem conhecido é a análise de Lacan de uma metáfora retirada do conto “Berenice”, de Edgar Allan Poe. Egeu, o protagonista, está convencido de que os dentes de Berenice são ideias<sup>49</sup>. Essa associação metafórica de dentes e ideias nunca poderá ser parafraseada ou descrita exhaustivamente. Ainda assim, a metáfora é crucial ao conto, que mostra como a obsessão do protagonista (*ideia* fixa) leva-o a desenterrar Berenice, aparentemente morta, e a extrair seus *dentes*. A dinâmica e a especificidade da história se encontram nas imagens, mais precisamente, na interação entre a metáfora e a metonímia. Na psicanálise, os dentes estão metonimicamente associados à vagina (como partes do corpo, elas são literalmente parte do mesmo todo), e as ideias estão metonimicamente relacionadas a medos e delírios. A associação metafórica de dentes e ideias, portanto, refere-se, por meio de uma mudança metonímica, à vagina e ao medo, isto é, ao complexo de castração, que, por sua vez, é uma união metafórica entre corpo e mente<sup>50</sup>.

A principal metáfora em “Pegasian” é a da musa que se transforma em um cavalo, Pégaso. A questão é como esse cavalo pode “alçar voo”, como a musa pode elevar a humanidade. Será que isso acontece por meio do adestramento? Vestindo a roupa certa? Ou de repente, do nada, somente nos momentos em que o cavalo quer? Todo o conto é um desenrolar de imagens relacionadas ao cavalo: os culotes, a equitação, o carrossel, a cavalaria e assim por diante. Uma abordagem estruturalista tentaria classificar essas imagens para obter uma resposta clara às questões colocadas. A narratologia pós-moderna, em contrapartida, mostraria como essas imagens se afetam e se enriquecem, impedindo qualquer resposta evidente. A questão permanece em aberto: existe uma forma certa de atingir a meta – de voar em direção ao céu?

Essa abertura vem à tona na discussão entre o instrutor e a cavaleira. O problema é abordado através de imagens metonímicas, que apresentam partes de um todo maior. A aba dos culotes (como partes da cavaleira), por exemplo, supostamente são necessárias para atingir o objetivo. Os livros sobre cavalaria e a informação prévia fazem parte da aula, e a gordura que estaria no lugar dos culotes de moças gordas é parte do corpo. Todos esses elementos indicam o método correto de forma indireta ou figurada. Eles também, no entanto, desaceleram a história e a aula. Esse efeito é expresso por uma nova metáfora: “Esses cavalos estão se mexendo como tartarugas”.

O final da história une as metonímias às metáforas, o que leva à absorção e à compreensão. “Finalmente, ela entende: os culotes dão asas ao cavalo, e o cavalo dá essas asas a você”. Os culotes são uma parte metonímica da cavaleira, mas se tornam metáforas para as asas do cavalo. Essas asas, por sua vez, tornam-se parte da cavaleira, permitindo que ela voe em direção ao céu. Em outras palavras, a alternância entre metáforas e metonímias torna possível que se saia do chão. Isso, porém, pode ser lido como uma afirmação sobre a própria escrita: a inspiração – expressa metaforicamente pelo cavalo Pégaso, que representa a musa – é um processo em que uma imagem leva a outra. O resultado é um fluxo, uma onda de criatividade. No texto, esse é o momento em que cavalo e cavaleira voam em direção ao céu, que não é um momento de síntese nem de escolha entre a abordagem disciplinada do instrutor e a abordagem flexível da cavaleira: “Não importa. Contanto que você alce voo”.

É possível argumentar o mesmo sobre “The Map”, que desenvolve a metáfora fundamental de mapeamento em uma série de imagens relacionadas: o mapa em branco, a terra sendo coberta, o mapa ficando tão cheio que não se pode ver mais nada. Novamente, não existe nenhuma conclusão óbvia; ao invés disso, surge uma incongruência: quanto maior o número de estradas mapeado pelo garoto, menor é o significado delas para ele. No instante em que um lugar é mapeado, ele deixa de despertar qualquer interesse; coisas realmente interessantes não aparecem em mapas e não podem ser representadas de forma tão simples.

Nesses casos, a metáfora *não* cria uma síntese dialética nem uma integração superior de opostos. Pelo contrário, ela é o ícone, por excelência, de uma “esquizofrenia cultural” que nunca será resolvida<sup>51</sup>. Ela associa diferentes domínios sem reconciliá-los em nenhum momento e, portanto, está de acordo com as contradições que vieram a ser consideradas típicas da “[...] lógica cultural do capitalismo tardio<sup>52</sup>”. Assim, a metáfora dá o primeiro passo em direção à análise contextual para além da análise textual. A interação entre as partes de uma metáfora é, em si, ilimitada. Sua extensão se torna ainda maior através do diálogo com outras metáforas do texto e do contato com o contexto. A análise narratológica, portanto, está sempre inacabada.

### *Vestígios da Narratologia Clássica*

O uso da terminologia clássica na análise pós-moderna varia de autor para autor. Basta um pouco de boa vontade para discernir um continuum que vai da rejeição quase total à adaptação e à aceitação com restrições. No extremo esquerdo do espectro, encontra-se a variedade mais agressiva da narratologia pós-moderna que abandona termos clássicos como *focalizador* e *heterodiegeese* para usar um novo conjunto de jargões que fazem referência a imagens e contradições e às implicações culturais mais amplas do texto. Como exemplo, tem-se a teoria de Gibson, que explica, de forma clara e detalhada, por que as noções clássicas não são suficientes, introduzindo uma terminologia própria. Sendo menos negativo sobre a teoria clássica, Mark Currie continua a usar vários conceitos clássicos fundamentais sem esclarecer o motivo e, ao mesmo tempo, resiste abertamente aos pressupostos subjacentes.

No extremo direito do espectro, encontramos narratologistas pós-modernos moderados como Patrick O’Neil, que conserva praticamente todos os conceitos fundamentais de Genette, Bal e Rimmon-Kenan, mas os estende e os torna mais flexíveis para acomodá-los adequadamente a questões tipicamente pós-modernas, como a instabilidade e a associação paradoxal de elementos textuais contraditórios. O’Neil reforça a tríade clássica de história, narrativa e narração adicionando um quarto nível, a *textualidade*, que relaciona o texto narrativo a seu contexto comunicativo, isto é, o autor e o leitor<sup>53</sup>. Ele explora esses quatro níveis usando a *teoria dos mundos possíveis* (que discutiremos mais detalhadamente em seguida) em conjunto com a teoria dos jogos rudimentar. Tanto o texto literário quanto a narratologia são jogos que criam e, ao mesmo tempo, relativizam suas próprias regras. Isso ocorre principalmente graças a um confronto de diferentes regras e jogadores: um texto nunca é um único jogo e nunca pode ser jogado por um único agente. É por isso que O’Neil substitui a terminologia estruturalista unilateral por conceitos que se referem a entidades compostas. Ele substitui a noção do narrador, por exemplo, pela de uma narração polifônica composta que chama de *discurso composto*<sup>54</sup>.

### *Integração Clássica e Pós-moderna*

Parece-nos que uma rejeição total da terminologia estruturalista traz mais danos do que benefícios. Termos como *focalização* e *representação da consciência* podem causar muitos problemas, mas ao mesmo tempo esclarecem coisas que, caso

contrário, permaneceriam obscuras. Além disso, é uma ilusão pensar que os novos conceitos propostos por narratologistas como Gibson estão livres de armadilhas. Quando Gibson fala sobre a lateralidade e a monstruosidade de um texto, ele ainda usa noções que expõem uma concepção espacial de um texto. Embora a conceitualização espacial seja rejeitada por pós-modernistas, a lateralidade é obviamente um conceito espacial. Ademais, Gibson se torna presa de uma visão antropomórfica, visto que ele considera o monstruoso como o não humano. Esses termos, na verdade, são metáforas e, por conseguinte, fazem uso dos processos que são seu objeto de estudo. Não é exatamente uma escapatória das armadilhas estruturalistas. Aliás, nem sempre a introdução de uma nova terminologia leva a interpretações drasticamente diferentes de textos narrativos. Por vezes, Gibson retorna exatamente à terminologia e à metodologia estruturalistas que busca evitar<sup>55</sup>. Até hoje, o vocabulário e a metodologia da narratologia pós-moderna não foram sistematizados o suficiente a ponto de garantir o abandono total das práticas estruturalistas. Uma combinação da sistematização clássica e da relativização pós-moderna parece ser a melhor abordagem neste momento.

## 2. NARRATOLOGIA E IDEOLOGIA

### 2.1. *Ética*

#### *Legado Clássico*

Não se pode dizer que o estruturalismo é cego à ideologia e aos valores presentes em um texto literário. Pelo contrário, a semântica estruturalista de Greimas sempre se preocupou com as oposições e as preferências ideológicas que estão vinculadas à organização do texto. Mesmo que a ideologia seja vista de forma neutra – ou seja, como uma visão de mundo e uma visão da humanidade –, é incontestável que ela compreenda uma hierarquia e, portanto, uma série de preferências<sup>56</sup>. Análises no estilo de Greimas podem esclarecer essas preferências. Em uma narrativa específica, por exemplo, o feminino pode estar sempre relacionado àquilo que é claro e bom, enquanto o masculino pode estar associado àquilo que é escuro e falso.

Essa abordagem estruturalista, todavia, é nitidamente diferente das análises ideológicas contemporâneas. Para começar, os estruturalistas geralmente reduzem a ideologia a um código, um sistema que se pensa estar presente de forma inerente no

texto e que, portanto, minimiza o papel do leitor. Ao contrário disso, as abordagens contemporâneas enfatizam a importância do leitor. Em segundo lugar, a atenção à ideologia é quase completamente ausente da narratologia do estilo de Genette.

Começemos com o segundo argumento. Genette pretende diferenciar os tipos de focalização de forma técnica e, portanto, não leva em consideração o desenvolvimento histórico do conceito de sujeito, que, no entanto, é determinante para esses tipos e para sua recepção pelo leitor. A focalização múltipla pode sugerir que o sujeito é representado no texto como uma entidade heterogênea ou fragmentada, e isso pode estar associado a uma certa visão da humanidade no contexto sociohistórico. O espaço para essa contribuição na narratologia clássica, quando existe, é muito pequeno. É possível que até mesmo a estrutura temporal, que à primeira vista parece não carregar um valor consigo, tenha uma carga ideológica. Se em *O Arco-Íris da Gravidade* Thomas Pynchon engana o leitor ao fazê-lo confiar em uma cronologia realista, sabotando-a, ao mesmo tempo, por meio de impossibilidades cuidadosamente escondidas, ele desestabiliza toda uma visão de mundo. Genette organizou categorias temporais bem definidas, porém desconsidera as dimensões ideológicas e seu conteúdo. Ele restringe seu significado concreto à sua função na obra de Proust.

Em relação ao primeiro argumento – a redução da ideologia a um código semiótico –, podemos começar com Roland Barthes. De acordo com ele, uma história contém códigos que se referem direta ou indiretamente a valores, normas e crenças sociais<sup>57</sup>. Um exemplo disso é o código cultural, que associa todos os elementos textuais referentes aos domínios sociais da ciência, do conhecimento e das ideias. Os elementos textuais podem, portanto, ser organizados a partir do conhecimento psicanalítico, o que pode levar à associação de todos os fragmentos referentes a um complexo de Édipo. Na análise concreta de Barthes, no entanto, o leitor desaparece e somente os códigos são tratados.

O mesmo acontece no estudo estruturalista da ideologia de Philippe Hamon<sup>58</sup>. O trabalho do leitor é minimizado, enquanto a urgência do texto é maximizada. A ideologia é explorada como “o efeito ideologia”, mas este não é pensado como o trabalho do leitor. Pelo contrário, Hamon afirma que o aspecto normativo de todo o processo origina-se das características formais inerentes ao texto<sup>59</sup>. É como se o texto fosse um pacote formal envolto por normas, como uma carta em um envelope. Hamon se detém, com mais afinco, à representação da consciência: o modo como os

personagens pensam e falam mostra os valores e as normas que um texto expõe e impõe<sup>60</sup>. Evidentemente, esses valores dependem das escalas de valor extratextuais e das interpretações do leitor, mas Hamon não foca nenhum desses aspectos.

#### *Extensão do Legado?*

Fizeram-se várias tentativas de aliar esses dois aspectos do leitor com os padrões estruturalistas do pensamento. Um ótimo exemplo disso é a obra de Lisebeth Korthals Altes<sup>61</sup>. Ela investiga a ideologia em *O Rei dos Álamos*, romance do autor francês Michel Tournier, e tenta reconciliar a semântica do estilo de Greimas com a atenção hermenêutica ao leitor. Sua terminologia é extremamente semelhante à de Hamon. Ela fala sobre “o efeito valor” do texto, um efeito que, segundo ela, é controlado pelo próprio texto. Isso ocorre em três níveis. Os primeiros dois são as conhecidas camadas estruturalistas da narrativa e da narração. Para a análise da narrativa, Korthals Altes utiliza a análise de ações por personagens de Greimas; para a análise da narração, ela se fundamenta na obra de Mikhail Bakhtin, a qual percorreremos novamente em breve. O terceiro nível, o da leitura, parece ser uma extensão do estruturalismo, mas a descrição da leitura como programação orientada pelo texto deixa claro que, neste caso igualmente, o próprio texto faz todo o trabalho. O leitor é programado pelo sistema do texto. Em obra mais recente, Korthals Altes foca mais a contribuição do leitor a partir de uma leitura crítica da obra de Paul Ricoeur<sup>62</sup>.

É possível identificar uma tentativa semelhante de expandir o estruturalismo clássico na obra de Vincent Jouve, que une as visões de Hamon às de Korthals Altes<sup>63</sup>. Ele também investiga “o efeito valor” e entende que o próprio texto é capaz de criar esse efeito ou até mesmo o impor. Assim como Korthals Altes, Jouve explora os valores trazidos e impostos pela obra em três níveis. No nível da narrativa, ele também utiliza a gramática de Greimas referente às ações dos personagens. Ele se detém bastante à ética imposta pela evolução dos eventos e pelo resultado final. Nesse nível, a moral é evidenciada pelo enredo, que não pode ser separado dos personagens, os quais carregam consigo uma ideologia. A focalização também dispõe de uma carga ideológica pesada, o que não é de se surpreender, visto que ela implica um ponto de vista, uma atitude.



No nível da narração, Jouve mostra que o narrador e a representação da consciência inevitavelmente demonstram certas preferências e julgamentos de valor. Na representação dos pensamentos e dos sentimentos de personagens, esses valores aparecem principalmente na escolha de palavras, na sintaxe e na postura implícita ou explícita diante dos outros personagens. Jouve discute a ideologia do narrador com base na noção de autor implícito — um conceito ausente da narratologia clássica de Genette, mas condizente com a tentativa de Jouve de expandir o texto. Além disso, o construto do autor implícito pode oferecer um ponto de referência definitivo que se mostra indispensável para estruturalistas como Jouve. De modo contraditório, Jouve usa um conceito não estruturalista e problemático em defesa de uma estrutura organizada.

O terceiro nível de Jouve é ainda mais amplo do que o autor implícito, sendo descrito como o nível do leitor, mas que, na prática, permanece como domínio textual. Em termos que lembram os de Korthals Altes, ele fala sobre a programação da leitura pelo texto. Afirma-se que essa programação ocorre quando há direcionamento ao leitor (em que este supostamente se identifica com o narratário) e em todos os tipos de elementos para e intertextuais, como o subtítulo, o prefácio e as referências a outros textos. Em um movimento semelhante à estratégia de Korthals Altes, Jouve introduz o leitor em seu terceiro nível com a ajuda de um teórico — nesse caso, Michel Picard, que faz uma distinção entre uma leitura que se mostra isolada e outra em que o leitor se identifica com os personagens ou as ações<sup>64</sup>. Mais uma vez, essa referência às expectativas e atitudes do leitor mantém-se secundária ao texto, que é considerado a força motriz.

#### *Caminhando entre o Clássico e o Pós-clássico*

Talvez essa ênfase no texto não seja uma ideia tão ruim no final das contas. É possível que a atenção à ideologia prejudique a aplicabilidade prática e a utilidade da narratologia. Talvez os aprimoramentos histórico-geográficos desencadeados por essa escolha de foco levem a inúmeras opções que inevitavelmente limitam a aplicabilidade e que nem sempre levam a uma melhor sistematização. Para os narratologistas que não querem abrir mão dessa sistematização, é imprescindível seguir um caminho intermediário entre a metodologia clássica e a interpretação ideológica pós-clássica.

Isso significa, em primeiro lugar, que a bagagem ideológica de um texto é revelada e relativizada e, em segundo, que a importância dessa bagagem é avaliada de acordo com a teoria de cada narratologista. A obra de M. M. Bakhtin dá um excelente passo inicial nessa direção. Ele considerava o romance um gênero polifônico e mostrou, em sua obra sobre Dostoiévski, como todo romance é uma estrutura feita de registros e formas de linguagem, sendo cada um destes compostos por uma ideologia específica<sup>65</sup>. Bakhtin foca principalmente a voz ou, em termos estruturalistas, o nível da narração. A teoria literária deve refletir o fato de que um texto literário é um conflito entre camadas textuais e ideologias, o que significa que a teoria deve ter várias vozes ou ser polifônica. Em algumas abordagens pós-clássicas, que discutiremos em breve, a polifonia da teoria é vista como uma questão ética, um tipo de resistência à monofonia e à intolerância da ideologia autoritária.

Impulsionado pelo trabalho de Bakhtin, Boris Uspensky se concentra em narradores e personagens como elementos que carregam uma ideologia<sup>66</sup>. Uspensky sugere, por exemplo, que talvez o propósito de um personagem carismático seja o de servir como exemplo de um bom ou correto sistema de valores, mas ele logo acrescenta que esse não é necessariamente o caso. Nem sempre uma técnica narrativa específica – nesse caso, a apresentação positiva de um personagem – tem um significado ideológico consistente. Em uma história, um personagem carismático pode, de fato, carregar um sistema de valor positivo, enquanto, em outra, o carisma pode incorporar todos os tipos de valores negativos. Além disso, é evidente que o leitor pode resistir a essa espécie de manipulação ideológica. O narrador também pode prever essa resistência, e um personagem pode expressar ideologias contraditórias ou suas ações podem destoar de sua ideologia. Como consequência, torna-se impossível identificar uma relação clara e determinante entre técnica narrativa X e significado ideológico Y.

#### *Leitores Pós-clássicos*

Isso implica que textos narrativos por si só não carregam mais valor algum – como os estruturalistas queriam – e que não funcionam como linguagens de programação determinantes para o leitor. Os textos perdem seu poder invencível. Eles não estão mais no topo de uma relação hierárquica que rebaixaria o leitor a uma posição inferior. Agora eles estão integrados em uma interação horizontal entre

parceiros de comunicação equivalentes: nesse caso, texto e leitor. A narratologia ética pós-clássica usa um modelo de referência que difere do clássico. O papel principal não é designado somente a um elemento – o texto –, mas à interação. É por isso que a questão não é mais a ética da literatura, mas, sim, a chamada ética da leitura.

Nesse sentido, os dois modelos de referência que aparecem com frequência são a retórica e a pragmática. A retórica considera uma história uma tentativa de persuadir o leitor usando todos os tipos de técnicas. Estas em si não são mais analisadas isoladamente – como no estruturalismo –, mas são estudadas considerando sua orientação ao leitor e os efeitos que causam nele. Um narrador inseguro pode ter outras intenções: talvez ele queira deixar o leitor inseguro também, seduzi-lo ou despertar sua curiosidade. A natureza, o significado e a função de uma estratégia narrativa só se tornam claros quando esses efeitos são levados em consideração. Não é mais suficiente limitar-se, como um estruturalista faria, à relação entre o narrador e o universo ficcional. Agora o mundo do leitor tem um papel imprescindível. Isso nos leva diretamente à pragmática, que estuda o texto como uma forma de comunicação, com um emissor, uma mensagem e um receptor. Assim, abandona-se a hierarquia clássica desses três elementos. O receptor é tão importante quanto os outros elementos: ele ou ela é essencial para a construção da mensagem, assim como para a construção do emissor. É o leitor que interpreta uma imagem do narrador e talvez também dos outros emissores – como o autor implícito.

Ross Chambers, James Phelan e Peter Rabinowitz são apenas alguns dos narratologistas mais importantes que procuram os efeitos ideológicos de um texto narrativo dentro desse paradigma pragmático e retórico. Em seu trabalho, muitas vezes eles partem de personagens e narradores. Phelan, por exemplo, estuda a ideologia dúbia, ambígua e quase sexista por trás da visão de Hemingway de Catherine Barkley, uma das personagens no romance *Adeus às Armas*<sup>67</sup>. Em seu trabalho *Narrative as Rhetoric*, ele expande seu campo de pesquisa ao também chamar a atenção para o narrador e para a estrutura temporal<sup>68</sup>. Seguindo o pensamento de Bakhtin, ele não considera um texto narrativo um monólogo de uma só voz que supostamente se direciona ao leitor de forma convincente, mas sim como uma troca de vozes em que o leitor tem o papel ativo de pesar as duas vozes. Ao ler uma história, um leitor ouve as vozes de todos os tipos de agentes narrativos – tanto de dentro quanto de fora da história – e tenta extrair um todo harmonioso dessa polifonia. É exatamente assim que o leitor se envolve ativamente na história. Nesse

processo ativo, os valores éticos são moldados. Em decorrência da polifonia, esses valores geralmente se mostram ambíguos e se opõem a uma simples divisão entre o bem e o mal.

Ross Chambers vê a interação entre texto e leitor como uma forma de sedução. As técnicas narrativas buscam seduzir o leitor, que as adapta de acordo com seus desejos. Os textos só se tornam legíveis através da transação entre sedução e desejo, um processo em que estratégias narrativas e caracterização têm um papel decisivo. Nessa transação, o texto atinge seu valor, e o leitor aceita sua responsabilidade em relação ao texto ao responder adequadamente às estratégias de sedução. O que constitui uma resposta adequada está em parte tematizado na história, que mostra por meio de seus personagens e narradores como se parece o bom ouvinte ou leitor. Chambers considera, por exemplo, a personagem de Félicité de “Um Coração Simples”, de Flaubert, um exemplo para o leitor<sup>69</sup>. A reação “adequada”, porém, é determinada em parte pelo que o próprio leitor julga adequado também.

Peter Rabinowitz não estuda a interação entre texto e leitor como um jogo de sedução e desejo, mas como um jogo em que regras são feitas e seguidas. Ele enumera quatro regras para a leitura<sup>70</sup>. A primeira delas é a regra da *percepção*: um leitor só presta atenção a certos aspectos do texto, enquanto outros geralmente são simplesmente ignorados. Em segundo lugar, há a regra da *significação*, que o leitor usa para conferir um sentido (possivelmente simbólico) aos aspectos que chamam sua atenção. Para isso, ele relaciona esses aspectos a sua experiência do cotidiano, entendendo, por exemplo, personagens como seres humanos reais com perfis psicológicos específicos. Em terceira instância, o leitor também faz uso da regra da *configuração* para associar diferentes fragmentos textuais entre si. Aí se criam padrões que não são nem exclusivamente textuais, nem exclusivamente determinados pelas expectativas do leitor, mas que são resultados de uma fusão entre as duas coisas. Finalmente, o leitor aplica a regra da *coerência* para transformar o texto em um todo coerente que, mesmo assim, abre espaço para paradoxos e digressões.

Seja considerada um diálogo polifônico, um jogo de sedução e desejo ou um processo de estabelecimento e respeito às regras, a interação entre leitor e texto sempre envolve essa interação *per se*. As regras de Rabinowitz só funcionam no texto na medida em que correspondem às regras usadas pelo leitor; a sedução pelo texto conforme Chambers descreve somente será bem-sucedida se ela satisfizer os

desejos do leitor, e a polifonia do texto só pode ser ouvida por um leitor que está disposto a escutar. É impossível estabelecer limites bem definidos, mas se pode dizer que, de modo geral, os narratologistas pós-clássicos consideram o leitor tão importante quanto o texto, enquanto seus antecessores clássicos pelo menos preferem o texto ao leitor ou até mesmo simplesmente ignoram este.

Não é de se surpreender que vários estudos narratológicos da interação ética entre texto e leitor deem bastante atenção ao narrador e aos personagens. Em primeiro lugar, essa preferência é condizente com a abordagem estruturalista expandida (Jouve, Korthals Altes) e com a obra de Bakhtin. Em segundo lugar, os narradores e os personagens são os elementos narrativos mais antropomórficos. Tendo em vista o fato de que os julgamentos éticos quase sempre estão relacionados a pessoas e considerando que as abordagens pragmáticas e retóricas focam a relação entre texto e ser humano, essas entidades antropomórficas têm preferência como pontos de partida – o que não significa, é claro, que outros elementos narrativos não sejam dignos de atenção.

#### *O Texto como Ser Humano*

A narratologia estruturalista considera a abordagem antropomórfica do texto um equívoco – mesmo que ela seja a própria culpada por esse equívoco. A narratologia pós-clássica, por outro lado, defende que textos de fato têm características humanas e muitas vezes compara histórias literárias com comunicações cotidianas entre seres humanos. No caso da ética da leitura, às vezes essa associação entre texto e ser humano é levada tão literalmente que o texto é visto como um ser humano.

Como exemplo mais famoso e influente, temos *The Company We Keep*, em que Wayne Booth amplia sua narratologia inicial baseada no texto para uma ética da leitura. Segundo Booth, o narrador de uma história se apresenta ao leitor como um amigo em potencial. Histórias são “[...] presentes de pessoas que desejam ser amigos<sup>71</sup>”. Narradores “[...] afirmam oferecer-nos alguns momentos juntos que acrescentarão a nossas vidas<sup>72</sup>”. O leitor pode ficar decepcionado quando acontece de o narrador não cumprir essas expectativas. O valor e a dimensão ética da história são determinados pela medida em que os narradores cumprem sua promessa de amizade. Mais uma vez, esse julgamento de valor não é unidirecional. O texto não

impõe, mas o leitor também não está totalmente livre. Em seu julgamento, ele pode ajustar e mudar seus critérios pré-existentes. Em todo caso, ele julga não só a história, mas também sua própria capacidade de julgar a história: “Nós nos julgamos à medida que/enquanto julgamos a oferta<sup>73</sup>”.

O rigor e a precisão do julgamento dependem da natureza da amizade. Booth identifica tipos diferentes de amizade e, portanto, tipos diferentes de livros também. Para fazer isso, ele usa sete critérios, incluindo a quantidade (um amigo que você vê com frequência exige mais e pode ser julgado melhor do que alguém com quem você se encontra somente uma vez por ano) e intimidade (quanto mais íntimo, maiores as exigências e maior a precisão do julgamento<sup>74</sup>). O valor do texto e da leitura não podem ser separados da amizade: bons leitores, assim como bons livros, são como bons amigos.

É possível observar uma antropomorfização semelhante do texto em *Narrative Ethics*, de Adam Newton. Ele se inspira na filosofia de Emmanuel Levinas, que considera a presença de outros uma convocação ao *eu*. O texto narrativo, de forma análoga, invoca o leitor: “Assim como pessoas, textos se mostram e se expõem; o direito que elas têm sobre mim não começa por minha dedicação a elas, mas antecede minha descoberta do direito<sup>75</sup>”. Newton examina essa convocação ética em três níveis: a narração, a narrativa e a interpretação do leitor. A abordagem estruturalista expandida que encontramos com Korthals Altes e Jouve é uma correspondência perfeita a isso. Eles ampliaram os níveis familiares da narrativa e da narração com um terceiro domínio, o do leitor e o do ato de leitura.

Assim como os outros dois narratologistas, Newton se mantém firme ao poder quase determinante do texto. Ele disserta sobre “[...] o aspecto imperativo da literatura” e defende que uma leitura boa ou ética se torna possível somente quando o leitor obedece a esse imperativo<sup>76</sup>. Só assim a reação do leitor se torna legítima. Só assim o lema “resposta como responsabilidade” funciona<sup>77</sup>. Newton atribui essa resposta à tradição bakhtiniana, como um diálogo entre texto e leitor que é um reflexo do personagem dialógico e polifônico do próprio texto<sup>78</sup>.

#### *O Texto como Lei*

Isso nos traz a uma curiosa ambiguidade de várias abordagens direcionadas ao leitor. Por um lado, elas enfatizam a importância do leitor; por outro, muitas vezes

recorrem a características que supostamente compõem parte do texto em si e que supostamente funcionam como entidades determinantes. Elas parecem ter receio de que a ética da leitura será rebaixada a uma ética do leitor subjetivo se o poder do texto for rejeitado. Até mesmo desconstrutivistas como John Hillis Miller discorrem sobre a lei que supostamente é promulgada por um texto. Sua abordagem, porém, já abre espaço para desvios dessa lei e pode, então, ser usada como uma sistematização teórica da ambiguidade que acabamos de observar.

#### *A Ética como Transgressão*

Por um lado, Miller defende que um texto literário molda “[...] a lei como tal<sup>79</sup>” e que o ato de leitura deveria estar sujeito a essa lei. Por outro lado, o leitor nunca poderá compreender a lei por completo, o que implica duas coisas. A primeira é que toda tentativa de explicitar a lei ética de um gênero literário distorcerá essa lei. Toda tentativa do leitor de abordar a lei constitui um desvio dela: “Essa lei força o leitor a trair o texto ou desviar deste no ato de leitura em nome de uma exigência maior que, no entanto, só pode ser alcançada através do texto<sup>80</sup>”. A segunda é que essa lei não está “no” texto, como uma carta ou uma mensagem em um envelope. Ela está constantemente escapando das formulações da história. Ela nunca está direta ou literalmente presente; está lá somente como um modo de dizer – de modo figurado. Ou melhor, a lei é uma figura de linguagem que só pode ser abordada na figura de linguagem da história<sup>81</sup>.

É por isso que a ética da narrativa deve concentrar-se no estudo das metáforas e metonímias do texto. As histórias não dizem literalmente o que é a lei, mas falam sobre isso em símiles. O leitor deve respeitar essas símiles – ele ou ela não deveria interpretá-las como descrições literais e simples, como, “Na verdade, Mutsaers quer dizer que não precisamos seguir as regras”. Ao mesmo tempo, esse respeito às figuras de linguagem sempre será uma traição: se não se quer interpretar a linguagem figurativa, haverá somente uma tentativa de compreendê-la em outras novas imagens. Como consequência, o ato de ler torna-se um infinito desenrolar de imagens em constante renovação. Coloca-se em movimento uma invencível corrente de figuras de linguagem, e é exatamente essa corrente que molda a leitura que faz jus ao texto. Ler se torna uma forma de “descobrir”, uma evolução das figuras de linguagem<sup>82</sup>.

Para Miller, uma boa leitura ética é infinita e está sempre em aberto. Em toda tentativa de abordar a lei, essa leitura se afasta dela. É por isso que ela nunca atinge a simplicidade de uma moral ou de uma lição. A ética se diferencia da moralidade ao permanecer em aberto. Ela oscila entre lei e transgressão, abordagem e desvio. Essa incerteza faz o texto tornar-se literário e, ao invés de moralizante, a leitura se torna ética. Assim como o próprio texto, o ato de ler deve ser um infinito desenrolar de imagens. A leitura nunca está acabada e, nesse sentido, o texto é ilegível. É por isso que Miller vê “a ilegibilidade do texto” como a característica mais proeminente da “[...] verdadeira ética da leitura<sup>83</sup>”.

No caso de Miller, a ética da leitura está de acordo com a atenção pós-moderna às figuras de linguagem. Como demonstramos na discussão sobre a narratologia pós-moderna, em “Pegasian”, há imagens em abundância, e a história literal e figurativamente se recusa a tomar uma posição definitiva. Várias dessas imagens evocam poder, como a metáfora principal do adestramento. O instrutor tenta disciplinar a moça, enquanto ela, conseqüentemente, tenta treinar o cavalo. O final da história mostra que ninguém, de fato, está no poder. O instrutor não consegue subjugar a moça, e ela não obtém sucesso ao treinar o cavalo. Mesmo assim, ela voa em direção ao céu. Ou melhor, é exatamente por isso que ela voa em direção ao céu. Graças à indecidibilidade (“Não importa”), o objetivo foi alcançado.

Talvez essa recusa a exercer o poder seja a melhor forma de alcançar o objetivo. Nesse sentido, realmente se trata do adestramento. Este é usado explicitamente como uma metáfora para a vida: “[...] o verdadeiro adestramento, assim como a vida real, não tem nada a ver com corrida”. Não é a velocidade que conta, mas, sim, “a sensação” que se tem ao montar um cavalo. O objetivo não é chegar o mais rápido possível, mas, sim, estar no caminho. O objetivo é a indecidibilidade, não estar lá nem cá. O aspecto ético do texto reside na constante alternância de imagens e pontos de vista e na recusa de escolher um único ponto de vista. O aspecto ético de uma leitura narratológica reside no desenrolar dessas imagens e na ideia de indecidibilidade.



Ainda há espaço para a narratologia clássica aqui. Sem dúvida, a indecidibilidade em questão é intensificada pela focalização variada e pelo discurso indireto livre da história. Às vezes, este último torna impossível descobrir quem está falando: o instrutor, a cavaleira ou o narrador. Em relação a isso, a invisibilidade do narrador extradiegético também pode ser vista como uma forma de abdicar de seu poder moralizante e onisciente. Assim como o exercício do poder, ele também não quer o adestramento. No final, ele não interferirá, nem escolherá um lado, nem formulará uma moral.

O leitor, todavia, pode ignorar a incerteza e ler o final quase como uma moral maquiavélica: não importa como se chega lá, contanto que se chegue. Para Miller, isso reduziria a ética à moralidade. Isso interromperia o pêndulo narrativo entre várias visões e imagens, mas não há nenhum elemento no texto que possa impedir o leitor de ter uma interpretação tão moralizante. As imagens, a focalização, o discurso indireto livre e o narrador invisível – nenhum desses elementos é capaz de convencer o leitor. Praticamente todo narratologista que trabalhe com uma ética da leitura concorda com Booth quando ele diz que “As relações sistemáticas entre uma dada técnica, aberta ou fechada, e um dado efeito ético (ou estético, digamos) são, penso eu agora, sempre suspeitas<sup>84</sup>”.

#### *Ética e Krol*

O que foi dito sobre a imagem do adestramento na história de Mutsaers também se aplica à imagem do mapa de Krol. Seu texto também se concentra em uma imagem de poder e em uma metáfora da vida. O garoto quer mapear sua vida e descobre que, ao fazer isso, ele a paralisa. Isso é esclarecido na história pela imagem da viagem de bicicleta, que pode ser comparada ao passeio a cavalo de Mutsaers. A viagem perde o sentido a partir do momento em que o garoto indica, em seu mapa, a posição de um lugar ao qual foi. O objetivo foi alcançado, e a viagem se tornou supérflua. “Viajei por algumas estradas (e o número aumentava) duas vezes ou mais, mas isso não contou. Ter estado lá uma vez é como estar lá sempre; meu mapa indicava isso”.

“Pegasian” mostra ao que o movimento infinito do pêndulo e do fato de estar no caminho podem levar: sucesso. A história mostra o que você pode alcançar se não exercer nenhum poder. “The Map”, em contrapartida, mostra como o movimento infinito do pêndulo para quando você de fato quer exercer o poder. Aí, então, até o

mesmo o poder perde o sentido. O mapa deixa de despertar interesse a partir do momento em que passa a exercer seu poder. Depois que tudo foi colocado no mapa, o narrador em primeira pessoa extravasa: “Ele não tinha mais sentido. Nem o guardei comigo”. Esse final é quase o oposto do final da história de Mutsaers, mas ambas as histórias mostram que o valor (nesse caso, do adestramento e do mapa) está no caminho para alcançá-lo, e não no objetivo em si.

Seguindo o pensamento de Miller, enfatizamos as figuras de linguagem como um ponto de partida em potencial para ilustrar a abertura de um texto. Considera-se que esta constitui o valor do texto e de sua interpretação. Várias formas da ética da narrativa, no entanto, escolhem um ponto de partida diferente que condiz com o referido interesse nos centros antropomórficos do texto. Pensamos especificamente no narrador não confiável, que Booth considera um “impostor” ao invés de um amigo<sup>85</sup> e que é visto por Chambers como uma parte da inevitável e arriscada estratégia de sedução<sup>86</sup>. Na abordagem de Newton, a falta de confiabilidade estaria inserida na “[...] moldagem das relações de poder” que, segundo ele, são inerentes à narração como um convite ao leitor<sup>87</sup>.

#### *Ética e Falta de Confiabilidade*

James Phelan e Mary Patricia Martin partem do narrador homodiegético em primeira pessoa não confiável para tirar conclusões sobre o “posicionamento ético” do leitor<sup>88</sup>. A falta de confiança em tal narrador é provocada por seu papel duplo como personagem e narrador. Como personagem, ele pode muito bem se fazer passar por uma pessoa confiável, enquanto narrador ele pode não ser confiável. Essa ambiguidade é geralmente deixada em aberto no texto e pode até contribuir para o valor desse texto<sup>89</sup>. É comum que o leitor não consiga dizer se o narrador é confiável ou não ou se ele é bom ou mau no que se refere à ética. Se quiser chegar a uma conclusão, ele terá de ativar seus próprios valores e desejos éticos<sup>90</sup>.

Aqueles que compartilharem da preferência de Miller pela abertura chamarão essa leitura de moralizante ao invés de ética. Se Monika Fludernik estiver certa ao dizer que a narração não confiável é a característica essencial dos textos narrativos ficcionais, esse tipo de leitura poderia até ser considerado uma falha em valorizar o que é importante na ficção<sup>91</sup>. Se retornarmos aos três níveis da narratologia clássica, poderíamos descrever a leitura moralizante como uma avaliação da história,

independente da narrativa e da narração. Um romance poderia ser rejeitado, por exemplo, em decorrência dos eventos descritos nele – por exemplo, o adultério em *Madame Bovary*, de Flaubert – ou por causa das características supostamente desprezíveis dos papéis dos actantes – por exemplo, as características negativas das figuras femininas. Isso inclui uma avaliação dos elementos que fazem parte da *fábula* e que, portanto, se encontram fora da organização literária do *suzjhet*. Em outras palavras, isso diz respeito a julgamentos que desconsideram o caráter ficcional e narrativo do texto – ficcional, segundo a definição de Fludernik. Nesse caso, uma ideologia específica (por exemplo, uma politicamente correta) estaria em oposição a outra (por exemplo, uma politicamente incorreta). Isso teria muito pouco a ver com a ética da narrativa.

## 2.2. Gênero

A ética narrativa não é o exemplo mais famoso dos avanços relacionados à ideologia na teoria narrativa contemporânea. Sem dúvida, a narratologia feminista pode reivindicar esse status. Desde os anos 1980, ela tem investigado, por um lado, a relação entre textos narrativos e teorias narratológicas e, por outro, sexo, gênero e orientação sexual. “Sexo” é o termo usado para a distinção biológica entre homens e mulheres, enquanto “gênero” se refere à construção social dos sexos. Na maioria das vezes, essa construção está relacionada à orientação sexual. A construção tradicional dos papéis do homem e da mulher implica uma preferência heterossexual. O gênero não pode ser dissociado do sexo nem da sexualidade, mesmo se não coincidir com eles.

### *Exclusão Clássica*

A narratologia feminista mostra que gênero, sexo e sexualidade desempenham um papel fundamental na construção e na interpretação de textos narrativos, enquanto a narratologia clássica exclui esses três aspectos. Como Susan Lanser pontua em seu ilustre ensaio, “Toward a Feminist Narratology”, essa exclusão está relacionada ao gênero dos narratologistas canonizados e dos textos usados por eles<sup>92</sup>. Ela não só normalmente está associada a teóricos homens (Stanzel, Genette, Chatman, Prince), mas também geralmente a autores homens. Diversos conceitos ditos universais da

teoria narrativa clássica e diversas características supostamente universais de textos literários são, na verdade, típicos de um período específico – para a narratologia, o estruturalismo e, para a literatura, a ficção de modo geral até, e inclusive, o modernismo –, uma cultura específica e uma população específica predominantemente masculina.

A narratologia não é universal nem neutra. Ela é influenciada pelo contexto em que funciona, e esse contexto consiste em toda uma série de fatores, como classe social, sexo, idade, status profissional e econômico, condições físicas e educação. Todo conceito narratológico contém traços desse contexto, e os teóricos feministas defendem que esses traços são ideológicos na medida em que expressam as relações de poder daquele contexto. O anseio estruturalista de classificar, avaliar e dominar, por exemplo, é expressão de uma visão do conhecimento tipicamente masculina e ocidental. De forma mais geral, em sua clássica obra, *Fictions of Authority*, Lanser afirma que “[...] até os elementos da narração mais óbvios e amplos carregam ideologias e são socialmente variáveis, além de serem suscetíveis a diferenças de gênero de formas que ainda não foram compreendidas<sup>93</sup>”. Ao prestar atenção ao contexto mais geral e ideológico, a narratologia feminista se torna parte da expansão característica de praticamente todas as formas pós-clássicas da narratologia. Narratologistas feministas como Robyn Warhol e Kathy Mezei unem forças à “narratologia contextualista”, que se propõe a complementar e corrigir a narratologia clássica<sup>94</sup>.

#### *Exclusão Feminista?*

Evidentemente, é impossível mapear todo o contexto de um texto e de uma teoria. Seguindo o pensamento de Althusser, o sociólogo francês Bourdieu fala sobre uma “sobredeterminação” (*surdétermination*) de fatores contextuais: seres humanos são influenciados por tantos fatores que nunca conseguem ver toda a situação, muito menos sistematizá-la<sup>95</sup>. Essa cegueira pode levar à ilusão de liberdade ou à sensação de que se pode escolher um único fator específico como o mais importante. Na realidade, nenhum fator único pode funcionar sem influenciar toda a rede. Gênero funciona de forma diferente para um acadêmico branco, rico e idoso e para um imigrante asiático pobre e jovem – isso sem contar a aparência e a saúde. Embora, muitas vezes, a narratologia feminista reconheça isso na teoria, várias análises de

texto concretas não dão atenção a toda a rede e privilegiam o conjunto de sexo, gênero e sexualidade. Nessas análises, parece que ser mulher é uma função autônoma, função esta que é a influência mais importante no texto e na teoria. Lanser defende, por exemplo, que a narratologia feminista não consegue encontrar relações definitivas entre ideologia e forma narrativa, mas depois afirma que existem relações causais entre gênero (textual ou literário) e gênero (construção social dos sexos)<sup>96</sup>.

Em uma recente avaliação da narratologia feminista, Ruth Page afirma que “[...] não é possível propor associações incontestáveis entre gênero e forma narrativa<sup>97</sup>”. Segundo ela, a forma depende de um grande número de fatores, como conteúdo, função e contexto. A seleção de um fator inevitavelmente implica um viés ideológico. Mesmo em relação a narrativas que tratam diretamente de assuntos relacionados a gênero, como o parto, Page defende que estratégias narrativas não são determinadas pelo gênero do falante. Ela rejeita o pressuposto feminista de que o gênero do falante pode explicar a forma da narrativa<sup>98</sup>. Isso pode estar associado à ressalva em nossa discussão sobre ética da narrativa: não há nenhum vínculo causal ou determinante entre um elemento textual formal e um elemento ideológico contextual. Uma estratégia narrativa específica não é a consequência direta de uma posição ideológica específica, nem leva diretamente a uma leitura ideológica específica.

#### *Universalidade*

Essa ressalva, entretanto, não invalida a abordagem feminista, visto que ela não se propõe a criar um paradigma geral e universalmente válido. Com razão, ela enfatiza um fator que tem sido ignorado na teoria tradicional e, portanto, não equivale a uma nova superteoria. Warhol claramente rejeita a ilusão estruturalista de que a narratologia apresenta conceitos universais. É justamente por que a narratologia feminista está voltada para o contexto em constante mudança e para a construção em constante renovação da diferença entre homens e mulheres que ela rejeita toda macroteoria estável<sup>99</sup>. Nancy Miller afirma que a crítica textual feminista acredita em uma “poética do local”: ela percebe que todo texto – literário ou teórico – está inserido em um contexto específico<sup>100</sup>.

Essa ressalva, feita pelas próprias narratologistas feministas, deve ser considerada quando se está lendo análises narrativas de fato. Muitas vezes, essas análises parecem lidar com o “tipicamente feminino” e o “tipicamente masculino” de

forma simplista e universalizante, mas, considerando essa ressalva, tais afirmações adquirem seu valor contextualizado. Teresa de Lauretis enfatiza que a teoria literária feminista não trabalha com um conceito essencialista de *mulher*<sup>101</sup>. Nas palavras de Mária Brewer: “O discurso feminino não tem muito a ver com uma essência inominável ou indescritível de feminilidade<sup>102</sup>”. Tampouco há uma forma narrativa essencialmente feminina. Se Lanser defende que, historicamente, escritoras usam formas narrativas que são menos direcionadas à esfera pública do que as formas usadas pelos homens, ela não busca uma lei universal ou uma realização da escrita feminina. Ao invés disso, ela tenta relacionar essa escrita ao contexto específico do século XVIII, em que cartas e diários eram vistos como gêneros femininos, e discursos e romances, como masculinos<sup>103</sup>. Mais de uma vez, Lanser avisa ao leitor que ela não propõe uma maneira verdadeira, autêntica e essencialmente feminina de escrever e ler<sup>104</sup>.

#### *Mudança na Narratologia Feminista*

Talvez essa ressalva também seja, em parte, resultado de uma mudança na própria narratologia feminista. No início, parecia mais que o gênero guiava o texto, enquanto, na verdade, foi o oposto que ocorreu. Warhol afirma que as primeiras narratologistas feministas aceitaram o gênero como uma categoria que antecede o texto, enquanto as abordagens recentes defendem que o texto narrativo molda o gênero<sup>105</sup>. Tem-se um ótimo exemplo disso no estudo de Sally Robinson, *Engendering the Subject*, que começa com a seguinte frase: “Meu interesse é em como o gênero é produzido por meio de processos narrativos, e não anteriormente a eles<sup>106</sup>”. De modo mais geral, o texto não é mais considerado o reflexo de uma dada ideologia, mas, sim, sua construção. Evidentemente, essa construção não está livre; ela é influenciada pelo contexto. O resultado disso é uma relação quase dialética entre técnica narrativa e ideologia. Como Lanser diz, a técnica narrativa é mais a ideologia em si do que um produto dela<sup>107</sup>.

Nossa intenção com esses comentários introdutórios sobre ressalvas e mudanças não é de minimizar os resultados da narratologia feminista. Pelo contrário, provavelmente não há nenhuma outra teoria narrativa pós-clássica que tenha analisado, influenciado e modificado tantos aspectos da narratologia<sup>108</sup>. Como abordagem pragmática ao texto, a pesquisa feminista se concentrou no emissor do texto (o autor), na mensagem (a forma narrativa) e no receptor (o leitor). Em todos

esses domínios, ela dá atenção a aspectos que, em grande parte, foram ignorados pela abordagem estruturalista e que aqui ganham o status de *leitmotivs*: experiência e desejo; a luta por autoridade; ambiguidade; o corpóreo. Trataremos dessas questões nos diferentes domínios da narratologia pragmática.

#### *Ambiguidade e Luta*

A associação entre resistência e complexidade é, provavelmente, o padrão mais surpreendente nas análises feministas. Muitas vezes, as autoras, as estratégias narrativas e os leitores são representados como protagonistas na luta contra a existência de uma tradição masculina. Nessa luta, as mulheres geralmente usam as armas masculinas e as transformam. Esse movimento torna ambíguas não só essas armas – por exemplo, o narrador tradicional –, mas também as lutadoras em si. Elas devem absorver e transformar o equivalente masculino. Em termos simples, esse padrão se resume, em primeiro lugar, à afirmação de uma oposição (homem versus mulher) e, em segundo lugar, à fusão dos extremos opostos em um dos polos, isto é, o polo feminino. Diversas análises feministas associam o polo masculino à explicitude: tradições, aspirações e identidades bem delineadas. O polo feminino, em contrapartida, é caracterizado pela ambiguidade: tradições vagas, aspirações camufladas (por serem reprimidas) e identidades transgressivas. Essa associação do “feminino” ao “ambíguo”, não raro, já é anunciada nos títulos, como, por exemplo, no guia para leitores *Ambiguous Discourse*, organizado por Kathy Mezei.

#### *Gênero e Autor*

Com *The Madwoman in the Attic*, Sandra Gilbert e Susan Gubar publicaram um estudo influente e primordial sobre autoras no século XIX. Sua análise claramente destaca o mecanismo da luta e da ambiguidade. As escritoras em questão devem unir-se por um sentimento compartilhado de luta contra o estabelecimento do homem, “[...] um impulso feminino em comum de libertar-se do confinamento literário e social através de redefinições estratégicas do *eu*, da arte e da sociedade<sup>109</sup>”. No nível do autor, essa luta acaba tornando-se um conflito com a tradição paternalística, que (também etimologicamente) identifica o autor como o *pater familias*, uma versão humana de Deus, Nosso Senhor. Essa tradição funciona como uma ordem: a mulher ganha um espelho de presente, e ela deve reconhecer-se ao olhar para ele. Ela deve

submeter-se à imagem que o homem criou para ela: um anjo subjugado que coloca sua criatividade a serviço do homem e, mais especificamente, a serviço da reprodução deste. Aquelas que resistirem a isso são monstros. Elas apresentam traços masculinos, como autoconfiança e agressividade. As autoras é que são esses monstros: híbridos medonhos, mulheres-machos, não muito diferentes do monstro pós-moderno discutido anteriormente.

Para as autoras, esse status ambíguo é uma luta entre experiência e tradição. A tradição masculina da narrativa nunca dá voz à experiência feminina, exceto pelos estereótipos que os homens têm de anjo e monstro. Uma mulher que quer escrever deve chegar à conclusão de que não há formas nem gêneros narrativos prestigiados em que ela pode expressar sua experiência subjetiva. Ela pode ocupar-se com gêneros periféricos, como a literatura infantil e os contos de fadas, mas não com uma obra literária de verdade, o romance. Se, mesmo assim, ela quiser escrever romances, será somente pela “ansiedade da autoria”, a versão feminina da “ansiedade da influência” de Bloom<sup>110</sup>. Um homem que deseja tornar-se um escritor teme e transforma seus grandes modelos e influências. Ele luta contra certos autores. Uma mulher que quer escrever luta contra a própria autoria, contra a criatividade literária que, segundo a tradição, ela não tem e da qual não se deve apropriar.

A solução das autoras para esse medo está em todos os tipos de estratégias ambíguas, como a ironia, a paródia, o deboche de si mesma, o pseudônimo (George Eliot e George Sand são os exemplos mais famosos), significados ocultos e mensagens secretas. Gilbert e Gubar destacam “[...] a duplicidade que é essencial” às estratégias literárias que elas descrevem<sup>111</sup>. As convenções literárias masculinas são usadas e abusadas para expressar a experiência feminina por meio de vários desvios. Por trás da suposta docilidade, a raiva está latente; por trás da aplicação da convenção, a sabotagem espreira. Por trás do anjo, esconde-se um monstro. As várias personagens femininas que supostamente perderam seu caminho nos romances de autoras como Jane Austen, Charlotte Brontë e George Eliot são paródias ácidas da imagem que o homem tem de mulheres que não se sujeitam aos estereótipos. Segundo Gilbert e Gubar, essas mulheres loucas são os duplos literários das autoras: “Ao projetarem seus impulsos rebeldes não em suas heroínas, mas em mulheres monstruosas ou loucas, [...] as autoras dramatizam sua própria duplicidade, seu desejo tanto de aceitar as estruturas da sociedade patriarcal quanto de rejeitá-las. [A



louca] geralmente é, de uma ou de outra maneira, o duplo da *autora*, uma imagem de sua própria ansiedade e fúria<sup>112</sup>”.

#### *A Humanidade e a Realidade*

Na teoria literária tradicional, essa relação direta entre personagem e autor é rejeitada e vista como um tipo de inocência, uma confusão da ficção com a realidade, uma ideia errônea e uma redução da literariedade. A narratologia feminista, por outro lado, adota os chamados referencialismo e antropomorfismo. Ela procura, no texto, por referências à realidade social e à experiência subjetiva da autora, ao contrário dos estruturalistas que consideravam o texto um sistema de signos que funciona independentemente. A ênfase na personalidade das autoras também diferencia a narratologia feminista da abordagem pós-estruturalista, que anuncia a morte do autor e a impessoalidade do texto literário<sup>113</sup>. A narratologia feminista e a ética da narrativa têm como característica comum o antropomorfismo, sendo esta última também profundamente dedicada aos agentes humanos da comunicação literária (o escritor e o leitor) e aos aspectos antropomórficos do texto literário. Como observamos na discussão sobre a ética da narrativa, isso não é surpreendente em uma abordagem ideológica.

A respeito disso, Lanser fala sobre o texto como “mimese” ao invés de “semiose<sup>114</sup>”. Supõe-se que a “mimese” tenha um significado muito mais abrangente do que na narratologia tradicional. Tradicionalmente, a mimese refere-se a um procedimento textual, mas na narratologia feminista ela se torna uma estratégia política, uma tentativa de assumir a autoridade da arte narrativa tradicional imitando-a e manipulando-a. Essa apropriação ambígua da tradição é uma forma de mímica, descrita por Luce Irigaray como uma imitação desrespeitosa, uma repetição jocosa, e generalizada por Tania Modleski como “[...] uma tática consagrada entre grupos oprimidos, que muitas vezes parecem ser condescendentes com as ideias do opressor sobre ela, produzindo, assim, um duplo sentido: a mesma linguagem ou o mesmo ato confirma os estereótipos do opressor em relação ao oprimido e, ao mesmo tempo, oferece uma visão de dissensão e empoderamento para os bem informados<sup>115</sup>”. Considerando que, tradicionalmente, a mimese é vista como uma espécie de reflexo, essa visão se encaixa perfeitamente com as ideias de Gilbert e

Gubar, que implicam que as autoras precisam ir além do espelho que reflete os estereótipos que os homens têm<sup>116</sup>.

#### *Gênero e Leitor*

Leitoras se deparam com um tipo de mímica, luta e ambiguidade que é semelhante ao das autoras. Modleski rejeita teorias do leitor que consideram as interpretações feministas um complemento da literatura masculina já existente ao invés de uma crítica dessa literatura. Segundo ela, há um desejo por poder nessa crítica. Este pode imitar as estratégias de leitura já existentes, mas também pode transformá-las, principalmente ao associá-las à experiência feminina. Embora essa experiência não passe de uma hipótese da tradição de leitura masculina, ela é um ponto de partida contundente para leituras feministas. Mais uma vez, a junção da tradição hermenêutica masculina com a experiência feminina leva à ambiguidade no sentido de que essa leitura implica tanto uma identificação quanto uma rejeição. A particularidade da leitura feminista está exatamente nessa ambiguidade, e é aqui que as leitoras tomam poder. A interpretação de um texto é uma tentativa de ganhar poder sobre o texto. A tradição preferiria que essa leitura fosse explícita; uma leitura feminista, em contrapartida, vê o reconhecimento da ambiguidade como um reconhecimento da posição feminina e, portanto, também como uma forma de “empoderamento feminino<sup>117</sup>”.

A própria natureza dupla das leituras femininas é reduplicada pela diferença entre textos masculinos e femininos. O cânone masculino distorce a experiência feminina e, na melhor das hipóteses, torna essa experiência tangível para as leitoras por meio da distorção. Esses textos evocam uma leitura positiva e uma negativa: negativa no sentido de que a leitura resiste à distorção masculina; positiva no sentido de que essa resistência funciona como um acesso à experiência autêntica. Em relação a isso, Patrocínio Schweickart fala sobre “uma hermenêutica dupla<sup>118</sup>”. O objetivo de ler textos femininos não é resistir a eles, mas, sim, aceitá-los como uma leitura que desperta empatia com três características cruciais. Em primeiro lugar, a leitora é uma testemunha empática, “[...] uma testemunha em defesa das escritoras”; em segundo lugar, a leitora relaciona o texto ao contexto em que ele veio a existir; e, em terceiro lugar, a leitora reconhece sua própria subjetividade como o caminho inevitável para a chamada objetividade do texto<sup>119</sup>. Com uma leitura feminista, um texto masculino

suscita resistência: ela quer controlar aquele texto; um texto feminino, ao contrário disso, suscita uma “comunicação intersubjetiva” em que a leitora se funde com a subjetividade da autora, do texto e do contexto, que são todos influenciados pelo gênero. O modelo masculino de distância está oposto ao modelo feminino de diálogo, “o modelo dialógico de leitura<sup>120</sup>”.

#### *Gênero e Personagem*

Esse modelo feminista de leitura detém-se, em grande medida, ao personagem como um ser que carrega uma ideologia de gênero. São examinadas minuciosamente não só a imagem de um personagem feminino ou masculino, mas também as técnicas narrativas usadas na apresentação do personagem. Um exemplo inicial disso é *The Heroine's Text*, em que Nancy Miller analisa as personagens em romances franceses e ingleses do século XVIII. Ela une um foco estruturalista na sequência narrativa ao interesse feminista na história de vida feminina. Nos romances que ela estuda, a sequência narrativa é conduzida pela “lógica do *faux pas*”: a vida de uma mulher é uma estrada perigosa que pode levar a um desastre por uma única escolha errada<sup>121</sup>. A mulher, portanto, é uma criatura extremamente vulnerável, e essa vulnerabilidade tem a ver com seus desejos sexuais. Dois desenvolvimentos narrativos fundamentais são possíveis aqui: o eufórico, que leva à inclusão da mulher na sociedade, e o disfórico, que leva a um desastre.

Os romances do iluminismo, não raro, escolhem a forma epistolar. Segundo Miller, o discurso que um homem usa em suas cartas é uma forma de representação dupla. De um lado, um homem que quer seduzir sua remetente, o que remete aos chamados desejos sexuais perigosos da mulher. De outro lado, ele quer sujeitá-la à ordem patriarcal, que subordina o desejo feminino à paz doméstica. A narrativa se molda pelas reações instáveis da mulher à estratégia paradoxal do homem. O final – positivo ou negativo – deve eliminar a dúvida.

É possível encontrar uma história semelhante de incerteza e libertação em várias histórias bíblicas sobre mulheres. Em *Lethal Love*, o objetivo de Mieke Bal é compensar a inexistência do assunto na narratologia genettiana<sup>122</sup>. Para isso, ela estuda como as histórias bíblicas constroem o sujeito feminino. Ela chama essa construção de colocação, uma ligação idiomática entre corpo e moralidade. Nas histórias, o corpo feminino é apresentado como impuro e imperfeito. Ele representa

uma insuficiência. Isso logo é interpretado como um perigo moral<sup>123</sup>. Bal enfatiza que a Bíblia não é um texto puramente patriarcal e que ela não simplesmente opõe a onipotência do homem à subordinação da mulher. Muitas vezes, o sujeito homem é inseguro e não tem poder algum. Além disso, é exatamente essa incerteza que é exteriorizada e incorporada na construção narrativa da mulher. No mito de criação de Adão e Eva, designar a posição de mãe à mulher, no final das contas, age contra a impureza da mulher e a incerteza do homem. Essa posição domestica o corpo, insere a mulher em um processo de educação e ameniza a incerteza do homem. É uma posição que está selada no nome de Eva, “[...] um nome que significa, como seu parceiro diz, ‘a mãe de todos os seres vivos’<sup>124</sup>”.

O confronto entre estereótipos dos homens e sujeitos mulheres é um tema que está sempre presente nos estudos feministas de personagens. No trabalho já mencionado, *Engendering the Subject*, Sally Robinson mostra que a obra de Doris Lessing, Angela Carter e Garyl Jones representam mulheres que não correspondem ao padrão clássico de nenhuma forma e que tampouco podem ser reduzidas a uma simples inversão ou rejeição desse padrão. Essas autoras criam imagens complexas e, muitas vezes, contraditórias que desestabilizam a imagem dominante da mulher. Usando todos os tipos de estratégias narrativas, esses textos resistem às imagens homogêneas da mulher que predominam em uma determinada cultura em uma determinada época.

#### *Gênero e Narração*

Os estudos de gênero do narrador também são caracterizados pela ambiguidade e pelo conflito. Segundo Susan Lanser, a voz feminina é polifônica. Em um nível, ela parece sujeitar-se ao discurso masculino; em outro nível, ela o desestabiliza. Assim como na ética da narrativa, Lanser se refere à polifonia de Bakhtin. O que era considerado uma característica geral do texto literário agora é visto como uma característica tipicamente feminina. Lanser argumenta que “[...] a polifonia é mais acentuada e mais significativa em narrativas sobre mulheres e outros povos dominados<sup>125</sup>”. A voz feminina paira entre a subordinação e a autoridade, entre o público e o privado. Muitas vezes, a indecidibilidade e a ambiguidade do texto literário, destacadas em várias abordagens pós-clássicas como características da literatura de

modo geral, são interpretadas na obra feminista como uma característica da feminilidade – que pode ser empregada por narradores masculinos<sup>126</sup>.

#### *Autoridade*

Essas estratégias narrativas se encaixam com a luta de poder inerente ao conflito que a narratologia feminista quer focar. Lanser considera toda narração “[...] uma busca pela autoridade discursiva” e, evidentemente, essa busca é ambígua: por um lado, a luta por poder é um desejo masculino e, por outro, ela tenta derrubar a dominância masculina<sup>127</sup>. Essa tentativa é executada ao expor as técnicas tradicionais do discurso masculino que dão poder ao falante. Segundo Lanser, é por isso que, muitas vezes, as narradoras demonstram um alto nível de consciência de si. Em outras teorias, essa consciência de si é vista como uma característica geral da literariedade (a ficção é, supostamente, sempre uma forma de metaficção); nas teorias feministas, ela é considerada um sinal da narração feminina. A ficcionalidade da autoridade masculina é exposta e, dessa forma, a narração feminina tenta ganhar sua própria autoridade<sup>128</sup>.

A partir dessa tentativa ambígua de dar autoridade à narração, Lanser discute três formas fundamentais de narração. A primeira é a *voz autoral*, que geralmente é heterodiegética e extradiegética; consciente de si mesma e direcionada à esfera pública. Trata-se do clichê do narrador masculino. Não raro, o sexo do narrador não é indicado de forma explícita, mas o leitor simplesmente supõe que ele seja um homem. Uma narradora que se apropria dessa posição traz consequências importantes. O leitor pode ficar tão decepcionado com suas expectativas que é possível que ele considere a narradora não confiável<sup>129</sup>.

#### *Narração não Confiável*

Mais uma vez, a falta de confiabilidade não é oriunda do texto em si (e certamente não vem de uma relação com um conceito tão problemático quanto o de autor implícito), mas, sim, dos padrões de expectativa do leitor. No final das contas, o gênero tem um papel fundamental nesses padrões.

A *voz pessoal* é o segundo tipo de narrador que Lanser estuda na perspectiva do gênero. Essa voz se refere a todas as formas de narração autodiegética. Como ela é pessoal, muitas vezes o leitor a considera menos objetiva e mais íntima ou privada.

Além disso, se a voz pertencer a uma mulher, é muito provável que ela seja vista como indiscreta – uma transgressão da lei que estabelece que mulheres não se devem manifestar em relação a assuntos sobre os quais os homens, sem dúvida, podem falar<sup>130</sup>. Aqui, a simples transgressão do silêncio imperativo pode dar autoridade à voz feminina. Ademais, a imagem da mulher nessa narração pessoal pode colidir com as imagens dominantes. Por fim, essa narração pode esclarecer que pressupostos relacionados ao gênero constituem a base da crença que essas narrativas pessoais – certamente no caso das mulheres – são relatos subjetivos de pequena escala sem nenhuma validade de generalização. Uma exposição tão consciente das convenções como essa pode transformá-las em armas na luta por autoridade.

Por último, há a *voz comunal*, que para Lanser é típica de grupos reprimidos e periféricos e, “portanto”, de mulheres<sup>131</sup>. Não há nenhuma definição estruturalista desse tipo de narração. Lanser usa o termo para referir-se a “[...] uma prática em que a autoridade narrativa se dedica a uma comunidade definível e registrada textualmente seja por vozes múltiplas que se autorizam mutuamente, seja pela voz de um único indivíduo que claramente é autorizado pela comunidade<sup>132</sup>”. Justamente por causa do aspecto comunal e feminino, essa estratégia narrativa é a forma mais natural de resistência contra o modo de narração autoral individual e masculino. Ela contribui para a construção de “[...] uma política corpórea feminina<sup>133</sup>” – a política feminista do coletivo que se opõe à política masculina do indivíduo. Como veremos adiante, o termo “política corpórea” também tem implicações corpóreas diretas que desempenham um papel importante no discurso feminista.

#### *Gênero e Narratário*

O coletivo, muitas vezes, está associado ao feminino e em um embate com o indivíduo, que deveria ser mais masculino. Em *Gendered Interventions*, Robyn Warhol mostra que, também no nível do narratário, a estratégia narrativa feminina é mais direcionada à efetivação de união e de coletividade do que a voz masculina<sup>134</sup>. Nesse estudo sobre o romance vitoriano, Warhol foca os trechos em que o narrador se dirige ao narratário diretamente. Nesses trechos, os autores (William Thackeray, Charles Kingsley, Charles Dickens e Anthony Trollope) tentam fazer com que o leitor se distancie dos eventos, enquanto as autoras (George Eliot, Elizabeth Gaskell, Harriet Beecher Stowe) buscam fazer com o que leitor se envolva com os eventos. Warhol

avalia que o leitor sempre pode distanciar-se de sugestões dirigidas ao narratário, mas, em todo caso, suas indicações mostram, de forma bastante convincente, que autoras que escrevem em inglês na metade do século XIX são mais didáticas do que seus colegas homens. Elas almejam mudar o mundo mais do que seus colegas. Os ensaios de George Eliot deixam claro que ela via a predisposição didática como uma parte intrínseca de sua concepção do realismo, que evidentemente corrobora a hipótese de Warhol<sup>135</sup>.

#### *Cross-dressing*

Warhol logo encadeia exemplos contrários como expressões de *cross-dressing*: as ideologias masculinas se disfarçam de estratégias narrativas femininas e vice-versa<sup>136</sup>. Essa solução é, provavelmente, muito simplista, pois tal explicação não dá conta totalmente da possibilidade de a canonização dos textos em seu corpus ser consequência de um conceito de feminilidade construído socialmente que prioriza o cuidado e o afeto. Segundo Warhol, esses são os valores que as autoras vitorianas quiseram transmitir aos seus leitores. Esses valores, no entanto, assim como a própria visão de Warhol, não são neutros: eles mesmos dependem de uma concepção social de “feminilidade” e de um processo de canonização específico que decidiu quem são as chamadas representantes de escritoras vitorianas. Provavelmente, o corpus de Warhol é muito pequeno para justificar as generalizações que ela faz. Seu livro, todavia, é uma tentativa criativa de relacionar a influência do gênero à interpretação narratológica fundada no conhecimento histórico.

#### *Gênero (Textual ou Literário) e Gênero (Construção Social dos Sexos)*

De acordo com a narratologia feminista, o uso de convenções de gênero também é influenciado pelo próprio gênero. Personagens femininas, autoras e narradoras às vezes se aproveitam desses padrões de gêneros para reivindicar a autoridade que convencionalmente é associada a elas. Ao fazer isso, elas não só desestabilizam a autoridade masculina que está tradicionalmente presa a certos gêneros, mas também reestruturam as convenções de gênero. Sally Robinson interpreta os quatro romances sobre Martha Quest de Doris Lessing como a manipulação feminina do ideal masculino de realização pessoal descrito no *Bildungsroman*. Lessing parece escolher o *Bildungsroman* tradicional, um gênero que

reflete o sistema “masculino” que visa ao objetivo, em que elementos como progresso, carreira e reputação são fundamentais. No início da tetralogia, a impressão que se tem é de que Martha está atrás dessa forma da chamada realização pessoal. Ela, porém, choca-se com o sistema, e assim sua busca clássica falha. Sua história progressivamente se desvia dos valores masculinos que são inerentes ao gênero. Ao invés de eficiência, Martha descobre uma “ausência de movimento<sup>137</sup>”. Graças a essa ausência, ela chega a uma conclusão crítica sobre sua situação ambígua. Como mulher branca colonial na África Central antes e depois da Segunda Guerra Mundial, por um lado, ela faz parte do sistema “masculino” em que *Bildung* é definido como a civilização e o progresso. Por outro lado, ela percebe que essa suposta melhoria é uma ilusão.

#### *Gênero e Enredo*

O desenvolvimento de uma personalidade é somente um dos muitos enredos em potencial em um texto narrativo. Considerando, entretanto, a evolução que visa ao objetivo, a autoexpansão e o desejo de dominar o ambiente, esse desenvolvimento pode funcionar como um exemplo típico do que a narratologia tradicional chama de enredo. Segundo Mária Brewer, essas definições tradicionais de enredo são extremamente fundamentadas no desejo masculino que visa ao desenvolvimento individual e separado e à dominância que, na maioria das vezes, é expressa em histórias cheias de aventuras, façanhas e projetos<sup>138</sup>. Sob essa perspectiva, várias histórias femininas parecem quase não ter nenhum enredo. Supostamente, elas são contemplações ou descrições estáticas de vidas em que nada acontece. A narratologia feminista revida essa alegação ao defender que a própria narração é o enredo. É aí que a aventura e o desejo se escondem. A comunicação fornece não só a forma, mas também o conteúdo, o enredo da narração<sup>139</sup>. Somente sob uma perspectiva androcentista e masculina esses textos poderiam ser descartados por serem “sem enredo” ou por terem um “enredo fraco”.

Ruth Page situa a identificação de “enredos femininos” e “narratividade fraca” dentro do processo de canonização. O cânone tem preferência por textos e enredos masculinos<sup>140</sup>. Ao mesmo tempo, ela indica que outros fatores além de gênero estão em jogo, que autoras também conseguem desenvolver enredos bem arquitetados e



que narrações masculinas podem igualmente não ter enredo. Segundo ela, a oposição binária entre enredos masculinos e femininos não se sustenta.

#### *Gênero e Desejo*

A interpretação do enredo como forma de desejo é apenas uma das diversas maneiras como a narratologia feminista introduz esse desejo na teoria. A escrita, a contação de histórias e a leitura não podem ser separadas dos vários formatos do desejo, como, por exemplo, o desejo de comunicação, compreensão e autoridade. É explícito que Lanser interpreta a introdução do desejo como uma crítica da abordagem dita científica e racional do estruturalismo. O desejo é uma variável e, portanto, vai contra a busca clássica por categorias universais e bem-estabelecidas. O desejo é impuro; ele não se importa com classificações estruturalistas certinhas. O desejo é intangível; ele não pode ser reduzido ao que a teoria pode dizer-nos sobre ele<sup>141</sup>.

A narratologia feminista, contudo, procura inserir o desejo na teoria. Já no início, Teresa de Lauretis contribuiu para esse esforço com seu ensaio “Desire in Narrative<sup>142</sup>”. Ela repreende os estruturalistas por tratarem a narração exclusivamente como um produto, uma entidade, e não um processo, um movimento. Como produto, um texto narrativo é reduzido a um sistema de blocos de construção, como a narração e a focalização. Visto como processo, o texto narrativo é um desenvolvimento por meio do qual um sujeito tenta se criar. Esse sujeito não é uma categoria abstrata, como o papel de sujeito no modelo de actantes de Greimas, mas, sim, uma pessoa verdadeira ancorada em um contexto psicológico e histórico. Nesse contexto, o gênero tem um papel crucial. Por um lado, a história é a expressão de um desejo que é profundamente inspirado pelo gênero e, por outro, é justamente a história que produz esse desejo. Nesse sentido, o sujeito que deseja é criado pelas histórias que ele cria. Trata-se de “[...] um sujeito generificado, podemos dizer, exatamente pelo processo de seu envolvimento nos gêneros narrativos<sup>143</sup>”.

A dinâmica do desejo é realizada pelo desenvolvimento narrativo, que muitas vezes consiste em uma espécie de busca. De Lauretis analisa diferentes abordagens estruturalistas do desenvolvimento narrativo – por exemplo, na obra de Propp, Lotman e Girard – e relaciona-as à visão freudiana sobre desenvolvimento subjetivo, que também contém elementos narrativos. Segundo Freud, a criança se torna um adulto em uma sequência de fases em que o conflito de Édipo marca a transição fundamental.

De Lauretis argumenta que Édipo como figura mítica é um exemplo de heróis narrativos: ele quer saber e reinar. A mulher, ao mesmo tempo, aparece como um obstáculo (o enigma da esfinge desafia Édipo) e um objeto (Édipo quer possuir a sabedoria da esfinge e, no final, deseja sua mãe). A mulher é um desvio necessário, uma fase de transição como parte da transformação de um homem. O herói na ficção e a criança na psicanálise compartilham o desejo masculino de transgredir o limite, de ocupar e dominar o espaço da mulher.

### *Desejo e Diferença*

Como as vicissitudes edípicas são “[...] paradigmáticas em todas as narrativas<sup>144</sup>”, os desenvolvimentos narrativos devem estar associados com o conflito entre o herói como sujeito ativo de um lado e o obstáculo feminino como objeto passivo de outro. As narrativas são movimentos infinitos entre esses dois polos. Elas criam as diferenças, fazem pontes entre elas e as reproduzem. Sendo assim, “[...] a função da narrativa [...] é mapear as diferenças e, antes de tudo, as diferença de sexo em cada texto especificamente<sup>145</sup>”. O desejo de contar, viver e ler histórias deve ser visto a partir da perspectiva desse mapeamento de diferenças. As histórias tentam o leitor a identificar-se com o sujeito, um homem. Para a leitora, essa tentação leva a uma identificação ambígua, por um lado, com o desejo masculino e, por outro, com seu equivalente feminino. Essa “dupla identificação<sup>146</sup>” é um exemplo da típica forma de raciocínio que já encontramos diversas vezes na narratologia feminista: primeiro, estabelece-se uma oposição entre o homem e a mulher e, segundo, mostra-se que a própria mulher alimenta essa oposição, o que significa que ela é ambígua.

Como essa dupla identificação envolve uma identificação com o desejo masculino, a mulher se sujeita ao modelo da narrativa masculina. Dessa forma, ela pode desejar ser desejada da maneira masculina. Como, porém, ela articula esse desejo com a posição feminina de objeto e obstáculo, ela desestabiliza a posição masculina de sujeito e de aspirante a agente. Também percebemos, repetidas vezes, essa ambiguidade em discussões feministas de formas narrativas: de um lado, há cumplicidade e subordinação e, de outro, há resistência e desestabilização. Segundo de Lauretis, a narratologia não deveria nem esclarecer essa ambiguidade nem explicá-la, apenas mapeá-la.

Em textos narrativos, esse “mapeamento” ocorre por meio da linguagem que traduz o desejo e o corpo. Narrativas edípicas dão a estes uma forma ideológica. Elas apontam para locais de desejo, zonas erógenas ou zonas de perigo – o olhar, por exemplo, que pode matar o herói, como mostra o mito da Medusa. Somente por meio dessa tradução é que o corpo feminino parece ser realmente definido. Parece que somente agora ele recebe sua essência. “A essência da feminilidade é, portanto, um produto do discurso”, um discurso que é impulsionado pelo “prazer masculino<sup>147</sup>”. Nesse caso, também, a mulher é seduzida; ela é convidada a adotar e representar o discurso – literalmente incorporá-lo. A expressão narrativa do corpo é uma das pautas mais evidentes para a agenda de uma narratologia feminista. Como Teresa de Lauretis coloca, com um tom militante: “Os riscos, para as mulheres, originam-se no corpo”. O corpo é não só o centro do desejo e da diferença sexual, mas também é “[...] o objeto supremo de representação para as artes visuais, as ciências médicas e a indústria midiática capitalista<sup>148</sup>”.

A linguagem narrativa tradicional traz uma representação do corpo que não se encaixa com a experiência feminina. A mulher é forçada a procurar por uma linguagem própria. Vários estudos feministas chamam essa linguagem de “performativa”, porque ela não traduz uma determinada identidade; ao invés disso, ela produz uma subjetividade que nunca está totalmente acabada ou estabelecida<sup>149</sup>. Essa *écriture féminine*, um termo canonizado por Hélène Cixous, serve para dar ao corpo feminino uma voz que age contra a linguagem masculina de alheamento e subordinação desse corpo<sup>150</sup>.

A visão (psicanalítica) tradicional enxerga a linguagem como um processo que estabelece limites e que, portanto, divide e organiza o corpo. Somente assim um ser humano receberá uma identidade. Enquanto criança, ele ou ela supostamente vive em uma simbiose sem limites com o ambiente; graças à linguagem, essa simbiose é substituída por uma identidade bem delineada. A *écriture féminine* rejeita essa dicotomia e essa evolução: ela pretende ser uma linguagem de transgressão e corporeidade, uma linguagem em que a identidade não seja fixa, mas em que ela esteja sempre sendo buscada. Essa busca é o movimento de desejo que nunca para. Nesse sentido, o sujeito feminista é nômade e escapa da categorização masculina convencional<sup>151</sup>. O mesmo se aplica ao corpo, que não deve se prender a definições.

A linguagem da narratologia – e, de modo mais geral, da crítica literária – deve levar em conta essa corporeidade e subjetividade dinâmica e, portanto, deve distanciar-se do discurso abstrato, impessoal e rígido dos estruturalistas e pós-estruturalistas. Nas palavras de Nancy Miller, a teoria deve encontrar uma forma de “reincorporar o autor<sup>152</sup>”. Essa atenção que a teoria dá ao corpóreo não deve resultar em uma nova versão do discurso tradicional que visa dominar e subjugar tudo. Pelo contrário, ela deve demonstrar sua própria dependência do contexto em que veio a existir – incluindo preferências, antecedentes e origens. Para o narratologista, isso significa que ele ou ela deve levar em conta suas próprias histórias. Em relação a isso, Rosi Braidotti afirma: “Quero praticar uma série de narrações de minha própria genealogia incorporada<sup>153</sup>”. Segundo Miller, a análise feminista é localizada, isto é, situada no/pelo contexto, mas se recusa a acomodar-se. Isso torna uma teoria geral indesejável, o que nos leva ao início de nossa discussão sobre narratologia feminista.

#### *O Feminismo e Mutsaers*

O conto de Mutsaers pode ser associado a várias das pautas feministas discutidas anteriormente. Para começar, há a protagonista feminina que, de fato, é caracterizada pela resistência e pela ambiguidade. A menina resiste ao instrutor autoritário, mas ela mesma quer poder, mais especificamente o poder de voar. O personagem do instrutor também é mais ambíguo do que uma primeira leitura sugeriria. À primeira vista, o comportamento autoritário do instrutor evoca a imagem antiquada do homem reprimindo a mulher. Essa imagem é reforçada por um dos significados da palavra holandesa *pikeur*, um “mulherengo”. Em todo caso, o instrutor é uma figura autoritária que quer que a menina use os culotes, mas sua aluna tem ideias próprias sobre esse desejo expresso tão firmemente.

Esse resumo da situação, no entanto, não leva em consideração o fato de que talvez o instrutor de equitação seja uma mulher. O narrador nunca se refere ao personagem usando “ele”. Em holandês, é prática corrente usar a palavra masculina para um funcionário em serviço mesmo que ela se refira a uma mulher, e talvez o narrador desse texto seja adepto dessa prática. Talvez nem exista uma palavra feminina para esse caso, porque *pikuse* parece não ser bom holandês. Se o instrutor for uma mulher, sua fala sobre a sensação divina que meninas ainda não tiveram sugere que ela é uma adulta que, de fato, passou por essa experiência. O fato de que

é possível ver o instrutor como uma mulher tem outra consequência importante. Ela desvenda o pressuposto “espontâneo” de que o instrutor deve ser um homem, expondo a projeção de um preconceito obsoleto, uma ideia sobre a hierarquia – evocada por Mutsaers no formato do chicote – na relação entre homem e mulher. Essa leitura não é inviável para um texto em que o uso de certas calças é um motivo principal. Em holandês, diz-se *de broek dragen* (“mandar na casa”) sobre mulheres que têm controle sobre seus maridos.

Não devemos nos esquecer, além disso, que, no final do texto, a menina “entende” por que é melhor vestir culotes de verdade. O fato de que o sexo do instrutor de equitação não pode ser determinado de forma conclusiva possibilita, no mínimo, duas leituras desse final. Na interpretação convencional, em que o instrutor é um homem, suas palavras acabam estando corretas, e isso parece confirmar ou até mesmo reforçar sua posição de poder. Quando se pega a referência a “mandar na casa”, entretanto, uma leitura em que Mutsaers, ao mesmo tempo, desestabiliza esse poder também se torna possível. Na interpretação menos óbvia, em que o instrutor é uma mulher, talvez ela estabeleça sua autoridade só para mostrar à menina o prazer dos culotes de verdade. Esse prazer pode até ser visto como uma metáfora para o poder em relação aos homens. Nesse contexto, montar o cavalo com as calças certas, juntamente com as asas dadas à cavaleira, pode até ser um convite para uma leitura erótica: a mulher “monta” no homem e chega ao orgasmo nessa posição dominante. Talvez isso seja um pouco fantasioso, mas a caracterização e a focalização, de fato, convidam o leitor a interpretar esse conto de uma forma narratológico-feminista. O aceite desse convite transforma “Pegasian” em um texto sobre sexo e poder e, principalmente, sobre as imagens convencionais evocadas pela interação entre esses temas.

Essa leitura feminista coloca personagem e temática em perspectiva; além disso, a narração e a representação da consciência ambíguas são condizentes com a narração feminina polifônica conforme caracterizada por Susan Lanser. Isso está relacionado não só ao uso do discurso livre indireto, que às vezes impossibilita a distinção entre a voz do narrador e a do personagem. Também há a voz da menina, que, como um eco irônico, transforma as palavras do instrutor em perguntas. Tanto literal quanto metaforicamente, essa transformação põe em jogo o discurso da autoridade. Esse questionamento se estende até as últimas linhas do conto. A pergunta “Será a ideia ou a sensação?” é seguida por uma nova pergunta, desta vez

sem um ponto de interrogação: “Não importa”. A ausência do ponto de interrogação sugere que essa “resposta-pergunta” é a conclusão: não se deve procurar por respostas absolutas para perguntas. Perguntas são respostas. A resposta à incerteza do conto – será um disciplinamento ou um jogo, uma ideia ou uma sensação? – reside na aceitação dessa incerteza. É exatamente essa aceitação que leva à transgressão e, assim, ao voo. Esse é o desejo tanto da menina quanto do instrutor, um desejo que constitui a ponte não só entre os personagens, mas também entre opostos, como disciplina e jogo ou ideia e sensação.

#### *Feminismo e Krol*

“The Map” também trata de uma personagem feminina e de autoridade. A Sra. Paalman da livraria manda na casa. Seu nome parece carregar um sinal duplo de sua virilidade: *paal* (mastro) pode facilmente ser visto como um símbolo fálico, e *man* é simplesmente parte do nome dela. Ironicamente, a sugestão de que ela está no controle em casa se dá pela descrição da livraria como uma sala de estar: “Não era maior do que uma sala de estar”. Com isso, os traços tradicionalmente masculinos são transferidos para a mulher, mas aparentemente isso não implica uma desestabilização dos estereótipos existentes no resto do mundo ficcional. O povoado (ou o cliente) aceita que as preferências literárias dependem profundamente do sexo do leitor. As pessoas pedem “[...] um romance leve para uma menina de 17 anos”.

O povoado parece apreciar outros estereótipos ideológicos também. A ideologia cristã transforma os domingos em dias de descanso. A loja é fechada e as persianas são baixadas: “Isolada do mundo”. O narrador em primeira pessoa, contudo, tem permissão para olhar para um mapa e, assim, viola o mundo isolado estereotípico. Ele ouve um chamado do objeto para “andar de bicicleta” por todos os lugares do mapa. Esse desejo é muito mais individualista e está muito mais voltado para o domínio do que o desejo de Mutsaers em “Pegasian”, que faz pontes. “O que me animou foi o pensamento de que agora fazia sentido *ter estado em todos os lugares*. A perspectiva de que eu ia cobrir a terra com o meu corpo. Estar em todo lugar [...]”. O *eu* não se desprende da terra como no conto de Mutsaers, mas ele a cobre e subjuga-a. O corpo se torna um instrumento de poder para conquistar a terra andando de bicicleta.

Assim que essa conquista ocorre e que tudo é mapeado, o mapa perde o “sentido” para o narrador. Seu desejo foi satisfeito e desapareceu. O contraste com o desejo da menina de Mutsaers é bastante marcado: ela não desaparece em seu voo; ao contrário, ela continua a viver. Com alguma hesitação, é possível enxergar o desejo finito, individualista e voltado para o objetivo do narrador em primeira pessoa de Krol como uma ilustração do chamado desejo masculino, enquanto o desejo infinito e transgressor da menina de Mutsaers poderia ser chamado de feminino.

A focalização e a narração podem estar relacionadas a esses dois tipos de desejo. No texto de Krol, a história é contada em retrospectiva. Assim como o desejo que retrata, o período narrado, sem dúvida, já está acabado. Há uma distância no tempo entre o narrador e o menino, o que sugere, por si só, que o narrador se distanciou do desejo infantil. O texto de Mutsaers é caracterizado por uma narração simultânea e por uma espera ansiosa pelo momento de “alçar voo”. Não há distância – nem na percepção, nem na narração, nem com respeito ao desejo em questão. Talvez o leitor tenha a impressão de que o conto de Krol estabelece limites e rupturas, enquanto o de Mutsaers faz pontes e ultrapassa limites.

Através de exemplificações, propositalmente colocamos os dois contos em oposição de forma radical. É claro que isso é uma simplificação, e com ela corre-se o risco de fazer afirmações essencialistas sobre “desejos masculinos” e “formas narrativas femininas”. Essa leitura, contudo, também demonstra que gênero, de fato, tem um papel nas histórias, até mesmo nas que não lidam com as relações entre homens e mulheres de forma explícita. Sem dúvida, esse papel pode ser descrito com mais facilidade ou precisão em histórias que, de fato, tratam dessas relações diretamente<sup>154</sup>, mas é difícil afirmar que a aplicação de uma leitura feminista tem de depender da importância do gênero no enredo. Esse critério não é nada objetivo. Em certa medida, os leitores podem decidir por si mesmos o quão importante o gênero é para a interpretação, e essa decisão inevitavelmente será influenciada pela importância que ele ou ela dá à questão do gênero *fora* do texto. Mesmo em um texto que, à primeira vista, não tem muito a ver com gênero, é possível que o leitor procure por essa discussão ideológica. Não há dúvida de que ele ou ela “descobrirá” uma série de coisas. A ideologia que se encontra em um texto é influenciada pela ideologia à qual o leitor se afilia fora do texto e vice-versa: essa ideologia “externa” também é influenciada pelo ato de ler o texto. Ela, na verdade, só tem um papel porque é ativada

pelo texto. O leitor não pode sair desse círculo hermenêutico dizendo que a literatura abarca certos aspectos de gênero de forma objetiva.

---

<sup>1</sup> O termo “pós-clássico” é um empréstimo de David Herman, cuja introdução a *Narratologies: new perspectives on narrative analysis* (1999, p. 1-30), organizado pelo próprio Herman, apresenta um excelente panorama dos avanços recentes na narratologia.

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, as pesquisas divulgadas nos seguintes periódicos: *Journal of Memory and Language*, *Journal of Experimental Psychology: learning, memory and cognition* e *Poetics*.

<sup>3</sup> Bower e Morrow (1990, p. 44-48) e Gerrig (1993).

<sup>4</sup> A respeito disso, ver o artigo exemplar de Labov e Waletzky, “Narrative Analysis: oral versions of personal experience” (1967, p. 354-396).

<sup>5</sup> Pode-se encontrar um excelente exemplo de narratologia antropológica em *The Great Code: the bible and literature* (1981), em que Northrop Frye considera metáforas bíblicas e procedimentos narrativos como os pontos de partida para narrativas (literárias).

<sup>6</sup> Girard (1965, 1986, 1987).

<sup>7</sup> Para a narratologia freudiana, ver Brooks (1984, 1994). Para a narratologia lacaniana, ver, por exemplo, Davis (1983).

<sup>8</sup> Genette (1998). Para um estudo recente da reescrita pós-moderna, ver Moraru (2001). Moraru faz a relação com a narratologia digital no capítulo intitulado “The Pleasure of the Hypertext” (2001, p. 117-123).

<sup>9</sup> *Hypertext: the convergence of contemporary critical theory and technology* (1992) é a publicação mais influente de Landow.

<sup>10</sup> Lanier e Biocca (1992, p. 150-172). Ryan afirma: “Embora ‘realidade virtual’ tenha sido o termo que agradou a imaginação do público geral, principalmente em vista do apelo poético de seu oxímoro embutido, a comunidade científica prefere termos como realidade artificial (o equivalente psicoespacial de inteligência artificial) ou ambientes virtuais. O subtítulo do periódico técnico oficial do campo, *Presence*, é *Teleoperators and Virtual Environments*” (2001, p. 358).

<sup>11</sup> Ver os artigos de Ryan (1999, p. 113-141, 1999, p. 78-107).

<sup>12</sup> “Gostaria de desafiar a prática recorrente de aplicação das teorias da crítica literária a um novo campo empírico, aparentemente sem nenhuma reavaliação dos termos e



---

conceitos subjacentes. Essa falta de autorreflexão coloca a pesquisa diretamente em uma posição em que se corre o perigo de transformar o vocabulário da teoria literária em uma série de metáforas desfocadas” (Aarseth, 1997, p. 14).

<sup>13</sup> “Refiro-me à ideia de um texto narrativo como labirinto, jogo ou mundo imaginário [...]. O problema dessas metáforas fortes, quando começam a afetar a perspectiva e o julgamento do crítico, é que elas possibilitam uma distorção sistemática [...], uma falácia espaço-dinâmica em que a narrativa não é vista como uma apresentação de um mundo, mas sim como esse mundo em si [...]. O estudo do texto digital revela a resistência a reconhecer o valor das metáforas espaço-dinâmicas [*sic*] da teoria narrativa [...]. Parece-me que os textos digitais se encaixam na terminologia jogo-mundo-labirinto de uma forma que expõe suas deficiências quando usada em textos narrativos” (1997, p. 3-5).

<sup>14</sup> Ryan (2001, p. 347-355). “Os textos literários podem, assim, ser autorreflexivos, imersivos ou podem alternar entre esses dois pontos de vista através de um jogo de entrada e saída [...], mas não podem propiciar as duas experiências ao mesmo tempo” (2001, p. 284). Barthes introduz o termo “texto ‘escrevível’” em *S/Z* (1974, p. 4).

<sup>15</sup> Para uma representação esquemática dessa síntese, ver Ryan (2001, p. 192).

<sup>16</sup> “Talvez o discurso crítico que garantirá o lugar de textos interativos na história da literatura ainda esteja por ser inventado, mas não é muito cedo para aproveitar do hipertexto algumas lições cognitivas sobre os aspectos práticos do processo de leitura” (2001, p. 226).

<sup>17</sup> Murray (1997).

<sup>18</sup> Ver, por exemplo, Bertens (1995). Nessa seção, lidamos principalmente com o pós-modernismo que está intimamente relacionado ao pós-estruturalismo e ao desconstrucionismo.

<sup>19</sup> Lyotard (1984).

<sup>20</sup> Currie (1998).

<sup>21</sup> Currie quer dizer que uma análise narratológica deve levar em conta o contexto político-cultural. Elucidaremos essa opinião amplamente aceita em referência à narratologia feminista.

<sup>22</sup> Ver, por exemplo, Lacan (1988, p. 79-106), White (1973) e Bhabha (1989). Para uma visão geral das disciplinas que transformam a narratologia em um método genérico de análise da cultura, ver Nash (1990). Nessa mesma lógica, ver Cohan e Shires (1988).

---

<sup>23</sup> Punday vê essa inserção como a materialidade do texto – com isso, ele se refere não só à língua, mas também à realidade material conforme evocada nas histórias que se contam sobre ela. Se um romance menciona uma mulher vitoriana ou se ele se passa em uma catedral, a mulher e a catedral já estão inseridas em outras narrativas, por exemplo, para o leitor. Punday considera que “[...] esse objeto de referência extratextual está sempre imbricado em outras narrativas” (2003, p. 143).

<sup>24</sup> Sobre a tensão entre a abertura e a totalidade do texto, Punday afirma: “A tensão entre essas duas qualidades do discurso é um fator intrínseco à visão pós-desconstrutiva da narrativa. Como propus, o que atrai os críticos à narrativa é sua capacidade de ser ambigualmente desconstrutiva. Os críticos avaliam, de várias formas, que a desconstrução se preocupa demais com deslizamentos textuais ou afeitos demais às inescapáveis leis textuais [...]. A narrativa parece aceitar tanto a indeterminação quanto a totalidade do texto ao trazer esse conflito para o debate e – mais importante do que isso – propor que é possível que esses dois fatores se resolvam produtivamente” (2003, p. 7). Como Punday mostra repetidas vezes, essa tensão também é inerente à própria desconstrução. Sua chamada teoria da narrativa pós-desconstrutiva é, na verdade, “[...] vagamente desconstrutiva” (2003, p. 140); ela se encaixa perfeitamente com uma desconstrução que não enxerga a realidade como um texto, mas sim como uma tensão contínua entre realidade e texto. A única coisa que poderia ser chamada de pós-desconstrutiva é o destaque que Punday dá para a reintegração e para uma nova totalidade.

<sup>25</sup> Gibson (1996, p. 212-235).

<sup>26</sup> Currie (1998, p. 54-61).

<sup>27</sup> de Man (1971).

<sup>28</sup> Gibson (1996, p. 236-274).

<sup>29</sup> Currie (1998, p. 113). Essa atenção teórica ao discurso desorganizado é condizente com a desregulação narrativa concreta que geralmente dizem ser típica das estratégias narrativas pós-modernas. Ver, por exemplo, Roemer (1995).

<sup>30</sup> Heise (1997, p. 40).

<sup>31</sup> Heise (1997, p. 23-47).

<sup>32</sup> Heise (1997, p. 26) e Francese (1997, p. 107-109).

<sup>33</sup> Punday se refere a Lyotard, entre outros, quando fala sobre “[...] temporalidades heterogêneas e simultâneas” (2003, p. 179-184).

<sup>34</sup> Gibson (1996, p. 179-184).

---

<sup>35</sup> Fundamentando-se em Derrida, a narratologia pós-moderna sustenta que a repetição antecede o signo e que, portanto, não existe um signo abstrato a princípio (por exemplo, um fonema) que depois é abordado e representado em repetições infinitas. Ver, por exemplo, Derrida (1973). Na teoria literária da desconstrução americana, essa visão sobre repetição foi desenvolvida por Miller (1982).

<sup>36</sup> Punday (2003, p. 113-115).

<sup>37</sup> Essa visão pode ser identificada no conceito de “disseminação” de Derrida (a dispersão espacial de significados), que é inerente à “*differance*” (a atribuição de significado adiada *ad infinitum*). Ver, por exemplo, Derrida (1982, p. 1-28).

<sup>38</sup> Punday descreve o espaço pós-modernista como “[...] a transformação contínua de um espaço em outro” (2003, p. 76). Ele se apoia na famosa obra *Postmodern Geographies: the reassertion of space in critical social theory*, de Edward Soja (1989, p. 222-248).

<sup>39</sup> O rizoma é um caule subterrâneo que emite ramos laterais, originando uma rede sem centro e sem ponto de partida fixo. Ver Deleuze e Guattari (1987, p. 3-25). Para a aplicação do termo na interpretação pós-moderna da narrativa, ver Punday (2003, p. 129-130).

<sup>40</sup> Francese (1997, p. 107, 155).

<sup>41</sup> Punday (2003, p. 39).

<sup>42</sup> Punday (2003, p. 80-81).

<sup>43</sup> Punday desenvolve essa ideia com a ajuda das visões de Derrida sobre “[...] o tópos retórico e o local físico” como espaço físico e geográfico (2003, p. 33).

<sup>44</sup> Punday (2003, p. 128-131).

<sup>45</sup> Ver, por exemplo, Smart (1993).

<sup>46</sup> Harvey (1989, p. 155-158).

<sup>47</sup> Ver, por exemplo, Lyotard (1984), Baudrillard (1998) e Jameson (1991). Punday apresenta um breve resumo dessas teorias e relaciona-as ao espaço-tempo pós-moderno (2003, p. 87-106).

<sup>48</sup> Ver, por exemplo, Derrida (1974, p. 527-564), de Man (1979) e Bloom (1975). Para uma breve visão geral do foco na metáfora dos desconstrucionistas, ver Leitch (1983, p. 45-54).

<sup>49</sup> Poe (1982, p. 18-25). Ver também o ensaio de Lacan mencionado anteriormente, “The Insistence of the Letter in the Unconscious” (1988).

<sup>50</sup> Bonaparte (1949, p. 213-219).

---

<sup>51</sup> Currie usa o termo “esquizofrenia cultural” em *Postmodern Narrative Theory* (1998, p. 96-113). Sua análise é baseada em *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia* (Deleuze; Guattari, 1983) e em *A Thousand Plateaus* (Deleuze; Guattari, 1987).

<sup>52</sup> Jameson (1991, p. 1-54).

<sup>53</sup> O’Neill (1994, p. 23-26, p. 107-131).

<sup>54</sup> O’Neill (1994, p. 58).

<sup>55</sup> Assim, as leituras que Gibson faz de Stevenson e Beckett, às vezes, mostram-se bastante tradicionais. Ao lidar com *O Médico e o Monstro*, Gibson fala sobre “[...] a voz de um narrador em terceira pessoa em uma narrativa em primeira pessoa”. Ele conclui que: “Outra oposição se desfaz: entre o narrador e o narrado, eu e ele” (1996, p. 140). Tal leitura é perfeitamente condizente com a teoria de Genette. Ao analisar o monstro em Beckett, Gibson o reduz, em grande medida, a uma leitura clássica da imagem textual do corpo. Ele discute a preferência de Beckett pelo corpo debilitado e em processo de envelhecimento como um ataque à “anatomopolítica” tradicional (1996, p. 262), mas isso não é nada menos do que dizer que o corpo na obra de Beckett diverge da imagem dominante de corpo.

<sup>56</sup> Ver *Ideology* (1996), de David Hawkes, para um excelente panorama das várias definições de ideologia.

<sup>57</sup> Barthes (1974, p. 18-20).

<sup>58</sup> Hamon (1984).

<sup>59</sup> Hamon (1984, p. 20).

<sup>60</sup> De forma mais geral, Hamon fala de quatro domínios cruciais em que o efeito ideológico do texto toma forma: o olhar, a linguagem, o trabalho e a ética do personagem (1984, p. 19-22).

<sup>61</sup> Korthals Altes (1992).

<sup>62</sup> Korthals Altes (1999, p. 39-56).

<sup>63</sup> Jouve (2001).

<sup>64</sup> Jouve (2001, p. 143-148).

<sup>65</sup> Ver, por exemplo, Bakhtin (1981, 1984). O original em russo dessa última obra foi publicado em 1929.

<sup>66</sup> Uspensky (1973). O original em russo foi publicado em 1970. As tradutoras usaram um manuscrito revisado pelo autor.

<sup>67</sup> Phelan (1989).

---

<sup>68</sup> Phelan (1996). Para a discussão sobre Hemingway, ver as páginas 59 a 104. Em suas primeiras obras, Phelan também enfatizou a evolução temporal e a caracterização. Ver Phelan (1989).

<sup>69</sup> Chambers (1984, p. 146).

<sup>70</sup> Rabinowitz (1987). As quatro regras estão resumidas entre as páginas 42 e 46.

<sup>71</sup> Booth (1998, p. 175).

<sup>72</sup> Booth (1998, p. 176).

<sup>73</sup> Booth (1998, p. 178).

<sup>74</sup> Booth (1998, p. 179-201).

<sup>75</sup> Newton (1995, p. 22).

<sup>76</sup> Newton (1995, p. 22).

<sup>77</sup> Newton (1995, p. 21).

<sup>78</sup> Newton (1995, p. 47-50).

<sup>79</sup> Miller (1987, p. 20).

<sup>80</sup> Miller (1987, p. 120).

<sup>81</sup> “Se Kant, porém, não lhe consegue dizer exatamente o que é a lei, onde ela se encontra ou de onde ela vem, ele pode, no entanto, dizer-lhe a que ela é análoga [...]. A lei como tal [...] é substituída pela metáfora ou por uma outra forma qualquer de analogia” (Miller, 1987, p. 20).

<sup>82</sup> Miller (1987, p. 23).

<sup>83</sup> Miller (1987, p. 38-39).

<sup>84</sup> Booth (1998, p. 75). Em relação a isso, J. Hillis Miller fala sobre uma “postulação infundada” (1987, p. 55). O valor de julgamento do leitor não se sustenta em uma fundação feita dos procedimentos narrativos do texto; é um julgamento que cria sua própria fundamentação. Chambers também diz que a autoridade de uma estratégia narrativa não chega a ir muito além do que a disposição do leitor de reconhecer essa autoridade (1984, p. 213-214). Não há relação direta entre uma estratégia narrativa específica e uma postura ética específica. Isso se origina não só do leitor, mas também do próprio texto. Uma estratégia específica funciona somente quando há um desvio de todo o texto do qual ela faz parte. Phelan diz que “[...] a relação entre ideologia e um elemento em particular da técnica narrativa é sempre mediada pela relação desse elemento com o resto da narrativa” (1989, p. 145).

<sup>85</sup> Ver Booth (1998, p. 169-200).

<sup>86</sup> Chambers (1984, p. 50-72).

---

<sup>87</sup> Newton (1995, p. 58).

<sup>88</sup> Phelan e Martin (1999, p. 88-109). O termo “posicionamento ético” é mencionado, pela primeira vez, na página 88 e elucidado entre as páginas 100 e 104. Phelan também discute o autor não confiável em *Narrative as Rhetoric* (1996, p. 105-108).

<sup>89</sup> “A conclusão mais geral, então, é a de que a homodiegese permite a ausência de coerência plena entre os papéis de personagem e narrador quando essa ausência cumpre o objetivo maior da narrativa e quando ela é registrada somente depois que a incoerência começa a operar” (Phelan; Martin, 1999, p. 93).

<sup>90</sup> Um vez que a homodiegese bloqueia nosso acesso a sinais conclusivos de Ishiguro e, dessa forma, transfere a responsabilidade de esclarecer a cena para o leitor de carne e osso, o fator que decide a forma como cumprimos essa responsabilidade são nossas crenças éticas individuais conforme interagem com nossa compreensão do [narrador em primeira pessoa] como um personagem específico em uma situação específica” (Phelan; Martin, 1999, p. 103).

<sup>91</sup> Fludernik (2001). Fludernik escreve: “É somente na narrativa ficcional que temos casos verdadeiros de falta de confiabilidade. É somente na ficção que pressupomos que as contradições do narrador têm um objetivo oculto, o de alertar-nos para as intenções do autor. Como não podemos verificar as intenções do autor, essa hipótese continuará sendo uma pressuposição por parte do leitor” (2001, p. 100).

<sup>92</sup> Lanser (1986).

<sup>93</sup> Lanser (1992, p. 23).

<sup>94</sup> Warhol (1999, p. 342) e Mezei (1996, p. 4-5).

<sup>95</sup> Bourdieu (1984, p. 101-114).

<sup>96</sup> Primeiramente, Lanser diz: “Uma vez que a forma literária tem uma relação muito mais incerta com a história social do que o conteúdo de representação, até mesmo uma poética completamente materialista teria uma enorme dificuldade de estabelecer correspondências definitivas entre ideologia social e forma narrativa. Considerarei-a, contudo, frutífera para ousar com especulações sobre relações causais que outras pessoas talvez consigam estabelecer ou refutar” (1992, p. 23). Pouco depois, o leitor de Lanser testemunha tal especulação causal quando ela desaprova o tratamento tradicional que Ian Watt dá ao romance por ser cego às “[...] relações causais entre gênero (*gender*) e gênero (*genre*)” (1992, p. 37). N.T.: No texto original, lê-se “gender” e “genre”. Enquanto, em português, existe somente um termo – gênero – para conferir

---

os dois sentidos aqui discutidos, na língua inglesa há termos específicos para cada significado. Em razão disso, foi necessário acrescentar informações entre parênteses.

<sup>97</sup> Page (2003).

<sup>98</sup> Page (2003, p. 53).

<sup>99</sup> Ver Warhol (1999, p. 342).

<sup>100</sup> Miller (1988, p. 4-5).

<sup>101</sup> de Lauretis (1986, p. 9).

<sup>102</sup> Brewer (1984).

<sup>103</sup> Ver Lanser (1986, p. 353-354).

<sup>104</sup> Por exemplo, Lanser (1992, p. 8, 1992, p. 35).

<sup>105</sup> “Para os narratologistas feministas na ativa uma década atrás, gênero era uma categoria cuja existência precedia o texto; era um entidade que moldava a produção e a recepção do texto” (Warhol, 1996, p. 347).

<sup>106</sup> Robinson (1991, p. 4).

<sup>107</sup> Lanser (1992, p. 5).

<sup>108</sup> Lanser (1986, p. 341).

<sup>109</sup> Gilbert e Gubar (1979, p. iii). A partir do final dos anos 1980, Gilbert e Gubar começaram a produzir uma série de três volumes, *No Man's Land*, em que elas discutem escritoras do século XX à luz do mesmo cenário da “batalha dos sexos”. Ver Gilbert e Gubar (1988; 1991; 1994).

<sup>110</sup> Gilbert e Gubar (1979, p. 49-52).

<sup>111</sup> Gilbert e Gubar (1979, p. 73).

<sup>112</sup> Gilbert e Gubar (1979, p. 78). Miller rejeita essa relação direta entre personagem e autor: “Espero que esteja claro que não estou sugerindo que interpretemos uma heroína como o duplo de sua autora” (1988, p. 39).

<sup>113</sup> Miller, portanto, rejeita a famosa visão de Roland Barthes sobre a morte do autor. Ver seu ensaio “Changing the Subject: authorship, writing, and the reader” (1986) e principalmente as páginas 104 a 107.

<sup>114</sup> Lanser (1986, p. 343-344).

<sup>115</sup> Modleski (1986), principalmente as páginas 128 e 129. Modleski faz referência a Luce Irigaray (1985).

<sup>116</sup> Gilbert e Gubar (1979, p. 16-17).

<sup>117</sup> Modleski (1986, p. 136).

---

<sup>118</sup> “Uma hermenêutica negativa que revela a cumplicidade [do texto] com a ideologia patriarcal e uma hermenêutica positiva que recupera o momento utópico – a semente autêntica – do qual tiram uma porção significativa de seu poder emocional” (Schweickart, 1989, p. 28).

<sup>119</sup> Schweickart (1989, p. 30-31). Em termos mais gerais, essa leitura empática teria que ampliar a integração feminina: “As leituras feministas de textos femininos são motivadas pela necessidade de ‘vincular’, recuperar ou formular – o que acabam sendo a mesma coisa – o contexto e a tradição que relacionariam escritoras umas às outras, a leitoras e críticas e à comunidade maior de mulheres” (1989, p. 32).

<sup>120</sup> Schweickart (1989, p. 39).

<sup>121</sup> Miller (1980, p. x).

<sup>122</sup> Bal (1986, p. 15). Esse livro foi traduzido para uma versão rigorosamente revisada (reduzindo e resumindo as seções teóricas) chamada *Lethal Love: feminist literary readings of biblical love stories* (Bal, 1987). A página mencionada nesta nota foi retirada na tradução.

<sup>123</sup> Bal (1987, p. 111).

<sup>124</sup> Bal (1987, p. 128).

<sup>125</sup> Lanser (1986, p. 350).

<sup>126</sup> Lanser (1992, p. 8, 1992, p. 35).

<sup>127</sup> Lanser (1992, p. 7).

<sup>128</sup> Lanser (1992, p. 8).

<sup>129</sup> Lanser (1995). A narradora heterodiegética não confiável é discutida na página 88. Lanser recapitula esse argumento em “Sexing Narratology: toward a gendered poetics of narrative voice” (1999). A falta de confiabilidade é discutida na página 178.

<sup>130</sup> As coisas sobre as quais se pode falar dependem não só de sexo e gênero, mas também da orientação sexual. Assim, é mais fácil falar sobre amor heterossexual do que sobre amor homossexual. Ver Lanser (1995, p. 91).

<sup>131</sup> Lanser (1992, p. 21-22).

<sup>132</sup> Lanser (1992, p. 21).

<sup>133</sup> Lanser (1992, p. 22).

<sup>134</sup> Warhol (1989).

<sup>135</sup> Ver Luc Herman (1996, p. 19-23).

<sup>136</sup> Warhol (1989, p. 18).

<sup>137</sup> Robinson (1991, p. 20).



---

<sup>138</sup> Brewer se apoia em Annie Leclerc, que vê “[...] a história de aventura” como “[...] um modelo para a narrativa de modo geral” (1984, p. 1150). A linguagem de tal história é “[...] o discurso do desejo masculino recontando-se por meio da narrativa de aventura, projeto, empreitada e conquista” (1984, p. 1151), e esse sempre será “[...] o discurso do desejo como separação e domínio” (1984, p. 1153).

<sup>139</sup> Lanser (1986, p. 357).

<sup>140</sup> Page (2003, p. 46).

<sup>141</sup> Lanser (1995, p. 93, 1999, p. 180-181).

<sup>142</sup> Esse ensaio constitui o quinto capítulo de *Alice Doesn't: feminism, semiotics, cinema* (de Lauretis, 1984).

<sup>143</sup> de Lauretis (1984). Ver também Robinson (1991).

<sup>144</sup> “A história de Édipo [...] é, na verdade, paradigmática de todas as narrativas” (de Lauretis, 1984, p. 112). Além disso: “Toda narrativa [...] está envolta com o que se chamou de lógica edípica” (1984, p. 125).

<sup>145</sup> de Lauretis (1984, p. 121).

<sup>146</sup> de Lauretis (1984, p. 143).

<sup>147</sup> de Lauretis (1984, p. 149).

<sup>148</sup> de Lauretis (1986, p. 12).

<sup>149</sup> Ver, por exemplo, Brewer (1984, p. 1157-1159).

<sup>150</sup> Ver, por exemplo, Cixous (1976).

<sup>151</sup> Braidotti (1994). As teorias “masculinas” tradicionais consideram o desejo um foco finito em um objeto que deve ser alcançado e possuído. Como tal, o desejo “feminino” infinito é uma forma mista corrompida. Ver de Lauretis (1994).

<sup>152</sup> Miller (1988, p. 14). Miller também fala sobre uma “[...] rematerialização das relações de subjetividade, escrita e teoria literária” (1988, p. 16).

<sup>153</sup> Braidotti (1994, p. 6).

<sup>154</sup> A respeito disso, concordamos com Page, que diz: “Pareceria mais convincente argumentar que, se a forma narrativa tem ao menos alguma coisa a ver com gênero, isso se torna mais evidente quando o desenvolvimento daquela história está intimamente relacionada a questões de gênero” (2003, p. 52).