

# A (IN)CONFIABILIDADE NO **DISCURSO NARRATIVO**

UM PANORAMA ABRANGENTE



**MEIR STERNBERG  
TAMAR YACOBI**

**TRADUÇÃO**

AIDANA SCHONS

FABIANE DE VARGAS ZANDAVALLI

JULIANA DE OLIVEIRA SCHAIDHAUER

LAUREN DI GIORGIO DA SILVA

**COORDENAÇÃO E REVISÃO**

ELAINE BARROS INDRUSIAK

A (IN)CONFIABILIDADE NO  
**DISCURSO  
NARRATIVO**

UM PANORAMA ABRANGENTE

**MEIR STERNBERG  
TAMAR YACOBI**

**TRADUÇÃO**

AIDANA SCHONS

FABIANE DE VARGAS ZANDEVALLI

JULIANA DE OLIVEIRA SCHAIDHAUER

LAUREN DI GIORGIO DA SILVA

**COORDENAÇÃO E REVISÃO DA TRADUÇÃO**

ELAINE BARROS INDRUSIAK

Porto Alegre • 2023 • 1ª edição

editora  
**ZO  
UK**

## **Conselho Editorial**

Cristiane Tavares – Instituto Vera Cruz/SP  
Daniela Mussi – UFRJ  
Idalice Ribeiro Silva Lima – UFTM  
Joanna Burigo – Emancipa Mulher  
Leonardo Antunes – UFRGS  
Lucia Tennina – UBA  
Luis Augusto Campos – UERJ  
Luis Felipe Miguel – UnB  
Maria Amelia Bulhões – UFRGS  
Regina Dalcastagnè – UnB  
Regina Zilberman – UFRGS  
Renato Ortiz – Unicamp  
Ricardo Timm de Souza – PUCRS  
Rodrigo Saballa de Carvalho – UFRGS  
Rosana Pinheiro Machado – Universidade de Bath/UK  
Susana Rangel – UFRGS  
Winnie Bueno – Winnieteca

© Meir Sternberg and Tamar Yacobi, "(Un)Reliability in Narrative Discourse: A Comprehensive Overview," in *Poetics Today*, Volume 36, no. 4, pp. 327-498. Copyright, 2015, the Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University. All rights reserved. Republished by permission of the copyright holder, and the present publisher, Duke University Press. [www.dukeupress.edu](http://www.dukeupress.edu)

Projeto gráfico e edição: Editora Zouk

Capa: Erick Alves

Coordenação e revisão da tradução: Elaine Barros Indrusiak

Tradução: Aidana Schons; Fabiane de Vargas Zandavalli; Juliana de Oliveira Schaidhauer;  
Lauren Di Giorgio da Silva

**Dados Internacionais de Catalogação na  
Publicação (CIP) de acordo com ISBD**

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

S839I Sternberg, Meir

A (in)confiabilidade no discurso narrativo [recurso eletrônico] : um panorama emergente / Meir Sternberg, Tamar Yacobi ; traduzido por Aidana Schons ... [et al.]. - Porto Alegre, RS : Zouk, 2023.

262 p. ; ePUB.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5778-131-9 (Ebook)

1. Linguística. 2. Teoria narrativa. I. Yacobi, Tamar. II. Schons, Aidana. III. Zandavalli, Fabiane de Vargas. IV. Schaidhauer, Juliana de Oliveira. V. Silva, Lauren Di Giorgio da. VI. Indrusiak, Elaine Barros. VII. Título.

2024-177

CDD 410

CDU 81'1



direitos reservados à

Editora Zouk

r. Cristóvão Colombo, 1343 sl. 203

90560-004 – Floresta – Porto Alegre – RS – Brasil

f. 51. 3024.7554



[www.editorazouk.com.br](http://www.editorazouk.com.br)

# Sumário

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Apresentação</b>   | <b>7</b>  |
| <b>Nota das tradutoras</b>  | <b>13</b> |
| <b>1. O estado da arte: um campo em apuros</b>  | <b>15</b> |
| <b>2. O discurso sobre a (in)confiabilidade e seu início<br/>estimulantemente equivocado: por que <i>A retórica da ficção</i>,<br/>de Wayne Booth, deixa a desejar e o que fazer a seguir</b> | <b>26</b> |
| 2.1. Oscilando entre narrador e autor implícito, ou por que o<br>autor precisa se manter calado   | 28        |
| 2.1.1. A melhor versão, diante das circunstâncias   | 30        |
| 2.1.2. Uma ambivalência   | 39        |
| 2.1.3. Confundindo os comunicadores: formas, penalidades, lições  | 43        |
| 2.1.4. O autor implícito vulnerável a julgamentos de confiabilidade?  | 51        |
| 2.2. “Pessoa”, um aspecto muito ou pouco explorado?<br>A linha entre mediadores apagada e redesenhada   | 52        |
| 2.2.1. Narrador, refletor, informante   | 52        |
| 2.2.2. Autor vs. narrador, narrador vs. não narrador:<br>distinções comparadas e correlacionadas  | 56        |
| 2.3. Narradores agem? De maneira confiável ou inconfiável?<br>Eu-narrador vs. eu-experenciador  | 87        |
| 2.3.1. “Fala ou age”?   | 87        |
| 2.3.2. Outras variações do narrador personificado: uma<br>breve comparação de estranhezas   | 96        |
| 2.3.3. Um exemplo de Proust   | 100       |
| 2.3.4. Ontologia impossível: o mediador ficcional<br>acompanhado ou abandonado pelo autor   | 102       |
| 2.4. Fazendo tijolos sem palha: como fazer coisas<br>com uma fórmula impraticável?  | 105       |

|   |            |
|---|------------|
| <b>3. A virada construtivista: a (in)confiabilidade como um mecanismo de integração</b>   | <b>118</b> |
| 3.1. O mecanismo perspectivo entre outras linhas de construção de sentido   | 118        |
| 3.2. O mecanismo perspectivo em relação a seus rivais e parceiros   | 143        |
| 3.3. A teoria revisada de uma perspectiva diferente: corrigindo alguns entendimentos e aplicações equivocados   | 151        |
| 3.3.1. O mecanismo figurativo   | 151        |
| 3.3.2. Raciocinando diante do irracional: (in)confiabilidade como problema explicado e princípio explanatório   | 156        |
| 3.3.3. Paradigmas e/ou participantes mal nomeados, mal-agrupados, monopolizados: o autor implícito é necessário para julgamentos de inconfiabilidade? | 164        |
| 3.3.4. (Re)Construção   | 174        |
| 3.3.5. Modulações (re)construtivas: definindo (in)confiabilidade e fazendo julgamentos de confiabilidade  | 178        |
| 3.3.6. Ligações perigosas   | 188        |
| <br>  |            |
| <b>4. Abordagens à (in)confiabilidade e as oscilações entre elas</b>  | <b>196</b> |
| 4.1. (In)Confiabilidade aos olhos de quem vê: o pedófilo entre os juízes de confiabilidade de Humbert   | 197        |
| 4.2. O leitor misturado com outros pontos de referência   | 202        |
| 4.3. Redes de incompatibilidade: uma breve comparação   | 209        |
| 4.4. A orientação interativa, entre texto e leitor  | 211        |
| 4.5. Objetivismo: reflexos em miniatura e em grande escala (expressões, revelações)   | 219        |
| 4.6. Como o autor implícito e a centralização no autor (re)entram pela porta dos fundos   | 229        |
| <br>  |            |
| <b>Referências</b>  | <b>232</b> |

## Apresentação

Poucos conceitos talvez tenham sido tão bem-sucedidos em pular das páginas de teoria narrativa para o discurso coloquial quanto a noção de “narrador não confiável”, ou “inconfiável”, como abordaremos aqui, conforme informado na nota a seguir. Difícil saber se isso se deve à precisão e ao diferencial do conceito em si ou à propensão moderna (e ainda maior quando pós-moderna) de questionar a índole, as intenções e as inclinações de quem conta um conto. Provavelmente seja resultado de ambas as coisas. O que não é difícil é apontar o pesquisador Wayne Booth como responsável pela façanha de instrumentalizar os mais despreziosos fruidores de narrativas com um constructo teórico que, enfim, deu nome e contornos a certas vozes que, desde há muito, levantavam suspeitas quanto à credibilidade de suas histórias e histórias. Foi com *A retórica da ficção*, originalmente publicado em 1961 e disponibilizado em português pela Editora Arcádia, de Lisboa, em tradução de Maria Teresa Guerreiro de 1980, que o narrador inconfiável se tornou a coqueluche da narratologia, juntamente com o “autor implícito”, seu companheiro de aventuras e desventuras teórico-críticas.

Mesmo no Brasil, onde a própria inexistência de edição do texto seminal de Booth é indício do tímido interesse acadêmico por estudos narratológicos, a dupla recém-chegada da Universidade de Chicago instalou-se confortavelmente. Nada mais natural em um sistema literário obcecado pela polêmica em torno da suposta traição de Capitu, suspeita levantada pelo narrador-personagem Bentinho; que questiona se Riobaldo vendeu ou não sua alma ao diabo; que naturalizou afirmações quanto à “comunicação entre Machado de Assis e a senhora leitora”; ou mesmo que celebra “a alma feminina de Chico Buarque” com base nas canções do compositor. Talvez a própria ausência de uma tradição sólida de estudos narrativos e a ânsia de se explicar tais fenômenos célebres tenham estimulado a aplicação indiscriminada dos conceitos retóricos, não raro redundando em simplificações contraditórias que equiparam autor histórico com implícito e narrador, confiável ou não. Se o (pós-)estruturalismo de Roland Barthes

de fato “matou o autor” – ou, minimamente, participou ao público o seu falecimento –, em 1968, a abordagem retórica de Booth ainda oferecia certo consolo aos órfãos da voz autoral na figura intangível do autor implícito.

O fervor explicativo que os conceitos boothianos desencadearam, tanto entre pesquisadores renomados quanto entre o que se poderia chamar de empolgados resenhistas de botequim, não ficou restrito às discussões literárias, tendo acometido todas as demais áreas que produzem e estudam narrativas, em particular o cinema. Melhor dizendo, o fervor explicativo propiciado pelo narrador inconfiável espalhou-se pelos estudos de audiovisual, o que se pode atestar mesmo em um superficial levantamento de publicações e pesquisas em repositórios e periódicos acadêmicos. Curiosamente, no entanto, a noção de autor implícito não teve esse mesmo impacto no cinema. Poderíamos aventar a hipótese de que a “teoria de autor”, concebida pela crítica cinematográfica francesa e consolidada na contramão do influente pensamento barthesiano, não apenas resguardou, mas reforçou ainda mais a concepção de autoria e de assinatura estilística cinematográficas, de forma que a ninguém ocorreu sustentar que, também ali, o autor constituía uma mera função textual. Ainda que possa animar as discussões no referido botequim, no entanto, essa hipótese não se sustenta; as concepções de autoria que aproxima são demasiado distintas e específicas para serem equiparadas. O fato é que, em que pese a adesão de Seymour Chatman, entre outros narratologistas de renome, a abordagem retórica de Booth parece não ter angariado tantos adeptos na área do audiovisual, possivelmente em função da sólida argumentação em contrário por parte de David Bordwell, para quem o modelo comunicacional, quando aplicado ao cinema, gera mais problemas do que é capaz de solucionar. Por mais que os alegres e diligentes frequentadores do botequim narratológico enumerem filmes em que se podem apontar narratários ou aventar autores e “leitores” implícitos, não se podem generalizar tais categorias a toda produção audiovisual; ao menos não enquanto sóbrios.

Da mesma forma, o conceito de narrador, entendido, dentro da lógica comunicacional, como enunciador da mensagem narrativa, não é aplicável à totalidade dos produtos cinematográficos sem uma boa dose de arbitrariedade. Mas, se é assim, como foi que justamente a subcategoria

dos narradores inconfiáveis conquistou tanta visibilidade nos estudos de audiovisual? E mais, se a proposição da existência do autor implícito em filmes não se consolidou na teoria cinematográfica, como pode o narrador inconfiável ter tido tratamento tão diferenciado, se seu reconhecimento se dá tão somente em função de sua oposição a valores e traços atribuíveis ao autor implícito? Em suma, se ainda estamos falando dos conceitos de Booth, como pode um existir sem o outro? De que serve meio modelo retórico-comunicacional? Como dar credibilidade a análises cuja sustentação parece lançar mão de conceitos como quem escolhe frutas em uma feira livre, juntando indiscriminadamente produtos de diferentes bancas porque lhe parecem os mais apetitosos e prontos para o consumo? Essa profusão de perguntas que revelam a precariedade teórica subjacente à quase ubiquidade dos conceitos boothianos já nos permite vislumbrar a importância do texto que segue. A despeito da enorme relevância das considerações inaugurais de Booth e de muitas que se seguiram, o forte apelo de alguns de seus conceitos e sua parca – por vezes até contraditória – definição parecem ter redundado nessa feira livre teórico-crítica, a qual, não por acaso, tem abastecido regamente o botequim narratológico. É duro reconhecer, mas este tratado de Meir Sternberg e de Tamar Yacobi demonstra claramente que, ao menos no que tange à (in)confiabilidade em/de narrativas, esses estabelecimentos vêm vendendo gato por lebre desde 1961.

Mas não foi por falta de avisos ou de alternativas que essa situação deficitária se consolidou e perdura há seis décadas. O renomado pesquisador alemão Ansgar Nünning, por exemplo, há muito chama a atenção para diversas inconsistências na abordagem boothiana, particularmente no que tange à noção de autoria implícita. Infelizmente, no entanto, como se verá adiante, a alternativa cognitivista que ele propõe se apresenta tão ou mais insuficiente do que a retórico-comunicacional que visava substituir, o que não chega a invalidá-la por completo, já que muito se pode avançar também a partir de tentativas e erros alheios. Por outro lado, em 1981, um artigo de apenas 14 páginas, publicado no prestigioso periódico *Poetics Today*, propôs nada menos do que uma revolucionária virada teórica na abordagem à (in)confiabilidade narrativa. Nesse texto, “Fictional Reliability as a Communicative Problem”, a israelense Tamar Yacobi, professora da

Universidade de Tel Aviv, apresenta as bases de um modelo construtivista que aborda a (in)confiabilidade narrativa como hipótese, uma dentre diversas conjecturas de que leitores lançam mão no processo de produção de sentido a partir da leitura de textos narrativos. De forma lógica, coerente, potencialmente intermedial e bastante objetiva, Yacobi solucionou todos os entraves que as abordagens anteriores haviam criado, e o fez sem precisar cometer a descortesia de apontar os erros e insuficiências dos colegas e antecessores.

Passaram-se os anos, incontáveis novos estudos foram publicados, no mundo todo, acerca do problemático narrador inconfiável, a maioria dos quais limitando-se a reiterar as inconsistências de Booth ou de Nünning, quando não de ambos, por mais assustador que isso seja. A despeito da reputação e visibilidade do periódico que a acolheu, a proposta de Yacobi seguia “correndo por fora”, defendida e aplicada por poucos pesquisadores de renome para além do círculo de narratologistas funcionalistas de Tel Aviv, grupo centrado em Meir Sternberg, ex-editor da própria *Poetics Today* e, bem, como direi, marido de Tamar Yacobi. Mas não permitamos que esse aparente favoritismo de contornos nepotistas embace a leitura crítica da proposta teórica de Yacobi. Pessoalmente, considero as razões para o pouco reconhecimento de seu trabalho tão insondáveis quanto aquelas que sacramentaram o narrador inconfiável e o autor implícito de Booth como conceitos efetivamente coerentes e de aplicação universal. E, diante desse estado de coisas, quarenta anos são mais do que suficientes para solapar diplomacias, minar as cortesias acadêmicas, enfim, torrar a paciência de qualquer um que, sabendo afinar pianos, seja convidado a sorrir diante de um concerto com não apenas um, mas dois instrumentos desafinados, tocados por solistas de renome. O resultado pode ser visto nas páginas seguintes, em que Yacobi e Sternberg unem forças para não apenas reiterar e ampliar o modelo construtivista baseado em mecanismos de integração, mas também apontar, minuciosa e dolorosamente, as falhas de raciocínio de Booth, Nünning e diversos outros estudiosos que se dedicaram ao estudo da (in)confiabilidade narrativa a partir das abordagens retórica e cognitivista. Não é um trabalho agradável, mas alguém tinha de fazê-lo e, a julgar pelo tratamento pouco diplomático dispensado a outros grandes nomes da

narratologia em outras publicações, aparentemente, Meir Sternberg era o nome para essa missão.

Mas não pensem a cara leitora e o caro leitor que a relevância deste tratado se resume à desconstrução de mitos, ao questionamento de reputações ou a apetitosas maledicências acadêmicas. A abrangência e a solidez da pesquisa realizada, evidenciadas pelas inúmeras referências bibliográficas, ampliam e qualificam o já enciclopédico conhecimento dos autores, mas é no trabalho meticuloso de leitura crítica, atento às minúcias e sutilezas semânticas dos textos discutidos, que se revela um profundo respeito pelo campo de estudos e por todos os seus colaboradores. Talvez não estejamos acostumados a perceber críticas como elogios, mas não resta dúvida de que os/as pesquisadores/as citados/as neste estudo de abrangência e aprofundamento ímpares devem se sentir orgulhosos/as da referência, pois até mesmo os equívocos apontados fazem avançar a discussão acerca da (in) confiabilidade e, por extensão, os estudos narratológicos como um todo. E isso não é pouca coisa. Em uma conjuntura político-ideológica marcada pela pós-verdade e pelo que se popularizou no noticiário como “guerras de narrativas”, a perspectivação de relatos impõe-se à ordem do dia, aumentando ainda mais a popularidade – e o esvaziamento conceitual – do narrador inconfiável. Assim, ao apontar os mecanismos pelos quais leitores, espectadores e criadores de sentido em geral são levados a confiar em uma versão dos fatos em detrimento de outra, a abordagem construtivista evidencia sua contribuição para a compreensão de fenômenos comunicacionais bem mais amplos e graves do que a ficção narrativa.

É com muito orgulho e senso de responsabilidade, portanto, que apresento, em especial ao meio acadêmico brasileiro, esta obra diferenciada e de enorme potencial transformador não apenas do debate acerca da (in) confiabilidade narrativa, da narratologia como um todo, mas também da forma como percebemos e analisamos os processos de criação de sentido envolvidos na leitura, na fruição de filmes e peças teatrais, na apreciação de obras visuais, e em todas as demais formas de comunicação. O desafio de traduzir este texto, originalmente publicado como um longo artigo, foi proposto e gestado nas discussões do Grupo de Estudos de Narratologia e Intermidialidade, o qual é composto por alunos de graduação e de

pós-graduação do Instituto de Letras da UFRGS e coordenado por mim. Mas quem encarou esse desafio junto comigo foram quatro corajosas, determinadas e competentes alunas do Bacharelado em Letras – Inglês da UFRGS: Aidana Schons, Fabiane Vargas Zandavalli, Juliana de Oliveira Schaidhauer e Lauren Di Giorgio da Silva. Estudantes de graduação que não esmoreceram diante da tarefa hercúlea de traduzir um texto de alta complexidade teórica, crivado de notas e referências a obras indisponíveis no Brasil, que perpassa diversas áreas do conhecimento com as quais os estudos de narrativas dialogam e, não bastasse isso, marcado por uma sintaxe tortuosa e toda sorte de flexibilização lexical que a língua inglesa permite. Registro aqui meus sinceros agradecimentos a cada uma delas pela parceria e meus efusivos cumprimentos pela qualidade do produto final.

E agradeço, também, de forma antecipada, mas não menos efusiva, aos nossos leitores e leitoras que se dispuserem a compartilhar conosco suas impressões, seja quanto à nossa tradução, seja em relação à temática da publicação. Para tanto, disponibilizo o e-mail do Grupo de Estudos de Narratologia e Intermidialidade ([geniufrgs@gmail.com](mailto:geniufrgs@gmail.com)). Havendo coisas a melhorar, melhoraremos; havendo coisas a debater, debateremos, felizes em saber que os objetivos deste livro – apresentar o pensamento de Yacobi e Sternberg aos falantes de português e fomentar os estudos narratológicos no Brasil – terão sido cumpridos satisfatoriamente.

Elaine Barros Indrusiak

## Nota das tradutoras

Todas as citações de obras literárias foram traduzidas, para esta publicação, a partir dos trechos em inglês referidos pelos autores, à exceção da passagem do Livro de Jó, extraída do *site Bíblia Sagrada Online* (disponível em [https://www.bibliaon.com/jo\\_1/](https://www.bibliaon.com/jo_1/)) e do trecho de *A divina comédia: Inferno*, de Dante Alighieri, traduzido por José Pedro Xavier Pinheiro (disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/inferno.pdf>).

Optou-se pela tradução dos termos *story* e *history* por “estória” e “história”, respectivamente, a fim de se manter a nuance de sentido entre os conceitos a que se referem. Em uma abordagem diacrônica à narratologia e a outras correntes de estudos da contação de “estórias”, esse ligeiro anacronismo mostrou-se particularmente necessário.

Embora já circulem, no Brasil e nos demais países lusófonos, textos acerca de narradores e/ou narrativas “confiáveis” ou “não confiáveis”, optamos pelos termos “(in)confiável” e “(in)confiabilidade” a fim de enfatizarmos e sintetizarmos a premissa dos autores de que tais conceitos não devem ser estudados de forma apartada.

Como alguém sabe se o Mooi diz a verdade quando ele fala o que fala? E quando ele conta o que conta? E como sabemos que nós falamos a verdade quando contamos o que contamos? Mesmo que o Mooi tenha dito a verdade. Pois podemos alterá-la. E ninguém sabe. Porque tudo o que se sabe é que o Mooi é um mentiroso de nascença. Mendax Mooi. E nós também. Tornamos as coisas duplamente erradas com inverdades. Ou as consertamos da mesma forma. Dois negativos fazem um positivo. E se tudo o mais estiver falhando e digamos que a gente diga que somos médiuns, como diabos os outros sabem disso? Como saber e provar isso? Meritíssimo, vão dizer, com todo o respeito, que a coisa não se sustenta no tribunal.

Penelope Fitzgerald, “The Mooi”

# 1. O estado da arte: um campo em apuros

Algumas décadas atrás, a seguinte afirmação foi feita:

Pode haver poucas dúvidas quanto à importância do problema da confiabilidade em narrativas e na Literatura como um todo. Essa questão surge em relação a cada participante que fala ou reflete durante o ato de comunicação literária, dos interlocutores em cenas de diálogo ao narrador geral e ao próprio autor; e sua resolução determina não apenas nossa visão do locutor, mas também da realidade evocada e das normas implícitas em e por meio de sua mensagem. Tal problema é (previsivelmente) tão complexo e (infelizmente) tão mal definido quanto é importante. (Yacobi, 1981, p. 113).

A primeira parte dessa afirmação geral, sobre a importância do problema, é frequentemente citada desde então e, sem dúvida, permanece verdadeira hoje em dia. A pergunta “O narrador ou refletor é confiável ou não?” é onipresente; e sua resposta, inevitável — não importando quão inconsciente, automática ou ambivalente —, além de ser determinante para cada leitura em todas as suas fases, aspectos e mídias, que, na narrativa, começam com a própria narratividade: o que acontece, com que efeito e por quê? (Sternberg, 1978 [1971]; 1992; 2001b; 2010). A diferença para a análise narrativa — seja ela teórica, histórica, sociocultural, de *corpus*, interdisciplinar — é proporcional. Se é que houve alguma mudança, a importância do julgamento da confiabilidade, narrativa ou narratológica, se tornou mais visível e reconhecida ao longo das décadas. Dentre os motivos para isso, basta citar o salto do problema a uma notoriedade incomparável, mesmo no contexto cultural geral; a grande quantidade de trabalhos gerados a partir dele, especialmente, mas não exclusivamente, nos estudos narrativos; e os incessantes debates sobre e em torno do tema.

Esses debates contínuos que cercam a (in)confiabilidade nos levam à generalização final feita na citação anterior e sua sequência imediata, relativa ao triste estado do campo. Infelizmente, e contrariando as expectativas,

o campo continua nesse estado. O fato de o problema ser “tão mal definido quanto importante” também permanece verdadeiro décadas depois de sua constatação, apesar de todo o trabalho desenvolvido desde então, ou por causa dele.

Não que o campo considere seu estado infeliz (o que só piora as coisas). Muito pelo contrário, a julgar pela dimensão e frequência de reivindicações de novidade existentes, que não encontram paralelo, até onde sabemos. Por exemplo, nada menos que quatro dos artigos problemáticos de Ansgar Nünning sobre o assunto da narração inconfiável (1997b; 1999a; 2005a; 2008) têm “reconceituando” em seus títulos. Gregory Currie (1995b), por sua vez, pretendeu “reconfigurar” a inconfiabilidade, e Robert Baah (1999), “repensá-la”. Heyd (2006, p. 219) promete fazer “a abordagem mais inequívoca ao Narrador Inconfiável (NI)”. Bo Pettersson (2005, p. 82-83) descreve seu artigo como uma “reorientação radical”, especialmente “no estudo narratológico-cognitivo de um recurso narrativo bastante central”. James Phelan (2005, p. 31) propõe “uma nova explicação para a inconfiabilidade”, enquanto Jennifer Phillips (2009, p. 62) promete “um novo modelo: o modelo textualmente evidente” para “a detecção da inconfiabilidade”. E assim por diante em dezenas de casos,<sup>1</sup> mas as grandes reivindicações raramente correspondem à performance real (analítica, interpretativa, ilustrativa).

Não que os profissionais estejam em posição de avaliar o estado do campo ao qual pertencem e suas próprias atuações em relação a ele, mas o caso é que há um amplo déficit epistêmico. Um parco conhecimento do volume de trabalhos realizados sobre a (in)confiabilidade (deixando de lado as questões relacionadas) desde o início dos anos 1960 parece ser a regra. Nem mesmo as raras revisões literárias sobre o tema (por exemplo, Nünning, A., 2005b; Shen, 2013; Nünning, V., 2015) constituem exceções a essa regra e, portanto, não são confiáveis, a começar por sua cobertura. (Uma comparação rápida com a nossa lista de referências indicará a extensão desse déficit.) Esse conhecimento parco, e proverbialmente perigoso

---

<sup>1</sup> Tom Kindt (2008, p. 130) leva essas pretensões a sério, chegando a considerá-las “respostas fundamentais”.

— ainda mais quando não remediado, não reconhecido ou mesmo não percebido por tantas pessoas ao longo de tantas décadas —, também não é exclusivo. Estudado ou não, ele encontra paralelos em outras áreas das ciências humanas, inclusive em escalas muito maiores. Um desses paralelos é a análise narrativa nas (inter)disciplinas cognitivas desde a década de 1970 (ver Sternberg, 2003a; 2003b; 2004; 2009 para uma análise progressiva); outro é o estudo sobre as inferências, também pertencente a várias disciplinas (Sternberg, 2001a); e os leitores podem querer comparar essas práticas isoladas e seus resultados com o presente panorama abrangente da (in)confiabilidade.<sup>2</sup> Os paralelos dificilmente oferecem muito conforto, nem é preciso dizer, mas eles destacam, entre outros problemas, a distância que separa as recorrentes e grandiosas reivindicações de novidade, avanço ou mérito das realizações efetivas e do estado geral da arte.

Uma das medidas centrais dessa discrepância, se não a única, entre o estado atual e o estado saudável de um campo de estudos é(são) a(s) resposta(s) dada(s) à questão-chave quanto ao que define o objeto de estudo. A esse respeito, como a citação anterior enfatiza, o objeto de estudo era, na época, “mal definido”, e assim permanece:

A confiabilidade e a inconfiabilidade são julgamentos de valor ou descrições? Dados ou conjecturas? Contrastes graduais ou não graduais? Aspectos autônomos ou produtos das combinações de outros aspectos? Esses são, de maneira geral, os pontos cruciais que a teoria da ficção, em sua maior parte, negligencia ou trata inadequadamente, por razões que virão à tona no devido momento. (Yacobi, 1981, p. 113).

Por ora, vamos apenas acrescentar que as definições permanecem inadequadas, chegando ao ponto da circularidade ou mesmo além dela:

[...] relatos oficiais e, portanto, confiáveis [de Homero]. (Phelan; Booth, 2005b, p. 389).

---

<sup>2</sup> O leitor interessado também pode buscar vários detalhes teóricos e ilustrativos desse panorama nas referências às nossas publicações anteriores.

Um leitor muito provavelmente não associará um autor a um narrador que ele tenha considerado inconfiável. (Lanser, 2005, p. 213). Um narrador em primeira pessoa (homodiegético) que se mostra indigno de confiança em sua narração é referido como inconfiável. (Fludernik, 2009, p. 161).

[Na] narração inconfiável [...] o narrador da estória não pode ter sua palavra levada a sério. (Herman *et al.*, 2005, p. 623; Herman, 2009, p. 194; ou “tomada literalmente” em Olson, 2003, p. 105).

Aqueles narradores cujo relato ou interpretação dos eventos dão ao leitor um motivo para desconfiança têm sido chamados de “narradores inconfiáveis”. (Neumann; Nünning, 2011, p. 98; mais frequentemente parafraseado, como em Prince, 1982, p. 18; Bennett; Royle, 2004, p. 294; Maunder, 2007, p. 505; Zunshine, 2012, p. 50).

[Na] narração inconfiável [...] o narrador da estória não pode ter sua palavra levada a sério. (Herman et al. 2005, p. 623, Routledge Encyclopedia of Narrative Theory).

Como definições circulares, cada uma delas se resume a dizer, com diferentes palavras, que um narrador inconfiável é um narrador que não é confiável. A diferença entre os predicados poderia esclarecer alguém não familiarizado com a palavra *inconfiável* — uma criança questionadora, por exemplo, ou um aprendiz de português —, mas nada faz para identificar o conceito. É como dizer que uma narrativa, ou um narrador, conta uma estória (Sternberg, 2003b, p. 530, 595, 616; 2008, p. 59-60; 2010; e nota de rodapé número 11 a seguir). Essas definições circulares também trazem à mente o conselho vazio sobre a “inteligência confiável” que Carl von Clausewitz (2007 [1832], p. 52) cita à exaustão em seu *On War*: “Os livros didáticos concordam, é claro, que nós devemos acreditar apenas na inteligência confiável, mas para que serve uma máxima tão débil?”

Ainda mais frequente do que a circularidade nos trabalhos sobre a narração (in)confiável é a transgressão contrária à coerência e à significância do discurso, ou seja, as falhas de continuidade no argumento. Elas variam de conclusões ilógicas (*non sequitur*), passando por inconsistências, até a nítida autocontradição; e o panorama a seguir, infelizmente, terá de recorrer amplamente a esse conjunto. Sendo assim, um exemplo breve, ainda que multifacetado, e novamente relacionado ao ponto crucial

da definição, será suficiente por ora. Em sua introdução à teoria literária, Jonathan Culler (1997, p. 88) primeiro define a inconfiabilidade da seguinte forma:

Os narradores por vezes são ditos *inconfiáveis* quando fornecem suficientes informações situacionais e pistas sobre seus próprios vieses para nos fazer duvidar de suas compreensões dos eventos, ou quando encontramos razões para duvidar de que o narrador compartilhe os mesmos valores do autor.

Essa definição em si já se ramifica, ou de fato se polariza, em duas abordagens: uma focada no leitor (ou aparentemente interativa, texto/leitor) *versus* outra focada no autor; e de forma não equacionada. De acordo com a primeira abordagem, a inconfiabilidade (e, embora omitida aqui, presumivelmente, também, a confiabilidade, junto com a escolha entre elas) depende, em última análise, de “nós” leitores. As próprias “informações” e “pistas” aparentemente objetivas fornecidas no texto têm esse efeito desfavorável apenas quando são “suficientes” em nosso julgamento “para nos fazer duvidar” de sua fonte. Assim, nessa orientação focada no leitor, os “narradores” são considerados inconfiáveis quando julgamos a sua “interpretação dos eventos” duvidosa a partir do que eles contam (ou, melhor, revelam) sobre o mundo ficcional e sobre eles próprios. Entretanto, o que determina o quanto é “suficiente” para um julgamento de confiabilidade negativo (ou, novamente, positivo)? E aos olhos de quem? Sem uma base objetiva, ou uma medida, tal julgamento (com seus quando, onde, como e por que) varia amplamente entre “nós”, é claro, às vezes chegando ao ponto da inversão; e, no fim das contas, essa tomada de decisão depende, portanto, de cada indivíduo leitor. Observem-se as discussões cada vez mais numerosas, nos meios acadêmicos — indagando se alguém “duvida” da governanta de Henry James, de Nick Carraway de Scott Fitzgerald, ou até mesmo do pedófilo Humbert de Vladimir Nabokov —, sem mencionar na vida cotidiana. É isso, ou algo parecido, que argumentaria um defensor da diversidade, licença ou construção por parte do leitor.

A segunda parte da citação de Culler, porém, transfere os polos e os pontos de referência do leitor para o autor e, assim, afeta o modelo de

comunicação governado por essa autoridade máxima. Os narradores que inconscientemente fornecem evidências contra a sua própria confiabilidade são, na verdade, manipulados pelo autor com o propósito de traírem a si mesmos para nós, leitores alinhados com o autor. E essa autotraição pela inconfiabilidade deve, então, se voltar contra a recusa do narrador em concordar com a autoridade suprema por trás das páginas. Sendo assim, “encontramos” a inconfiabilidade quando “duvidamos de que o narrador compartilhe as mesmas normas do autor”, com o qual “nós” somos supostamente alinhados e com quem nos sentimos sintonizados. E, como nem todo mundo é capaz de ou está disposto a assumir essa postura, “nós” formamos um círculo especial, privilegiado, dentro do público geral da obra; ou é nisso que devemos acreditar, pela lógica dessa abordagem. Quem está do lado de fora, inversamente, não pode fazer julgamentos de confiabilidade em referência ao autor, ou seja, nos termos do autor.

Incongruentemente amarrados em uma mesma frase, então, os centros de gravidade (ou de autoridade) focados no leitor e no autor mostram-se não apenas divergentes, mas mutuamente excludentes. O “ou” com que Culler junta ambas as abordagens — sem qualquer tentativa de resolução para além de um aviso de polarização — é conceitual e gramaticalmente disjuntivo: ou isso/ou aquilo. Duas páginas depois, porém, uma terceira definição surge:

*A narração inconfiável* pode resultar de limitações de ponto de vista — quando percebemos que a consciência através da qual a focalização ocorre é incapaz de ou relutante em compreender os eventos da forma como leitores competentes fariam (Culler, 1997, p. 90).

O ponto de referência para o julgamento da inconfiabilidade muda mais uma vez de forma abrupta, agora para “leitores competentes”, e, novamente, sem que haja uma solução, desta vez em relação ao par de alternativas anteriores. De certa forma, parece que há aqui um cruzamento entre elas. A inconfiabilidade do narrador novamente depende dos “leitores” — em uma referência comparativa a como eles “entendem os eventos” —, só que esses “leitores” não se estendem mais a todos “nós”, recém-chegados,

com todas as nossas diferenças. Pelo contrário, eles se restringem a outro subconjunto privilegiado: desta vez, ao círculo pequeno, marcado e exclusivo dos “competentes”, e, ainda por cima, competentes na ausência do autor. Vale ressaltar que os membros desse restrito subconjunto desfrutam de uma competência de leitura rara, mas presumivelmente com extensões e efeitos variados: ou seja, eles não necessariamente chegarão ao mesmo “resultado” interpretativo entre si e, sendo assim, tampouco em relação ao narrador a ser julgado, ao contrário do ponto de referência supostamente único do autor.

Além disso, como demonstrado pelo histórico de interpretações do círculo competente (especialmente o profissional), tais leitores ou leituras variam não apenas em detalhes do tipo quando-onde-como-por quê, mas também dentro dos limites de um julgamento de confiabilidade positivo *ou* negativo, a depender se a impressão do narrador sobre “os eventos” se coaduna de forma competente ou se opõe de forma incompetente. Eles podem muito bem se dividir em juízes a favor ou contra a confiabilidade, conforme amplamente demonstrado ao longo da história; principalmente em casos controversos, como *A volta do parafuso*.

Ademais, esses privilegiados “leitores competentes” deixam muito a desejar se comparados à onicompetência do autor: uma autoridade absoluta por definição, cujos “valores” o narrador deve “compartilhar” sob pena de trair a confiabilidade. Como um de nós leu em outro contexto, a competência não requer perfeição, mas a autoria (“implícita”) normativa certamente a requer. Ainda assim, o autor não precisa constituir a medida de (in)competência do leitor e também do narrador. Em vez disso, essa medida é encontrada, em geral, em padrões culturais, acadêmicos e institucionais. Além disso, elas se aplicam de maneira geral — a uma ampla gama de aspirantes — diferentemente da medida autoral, *ad hoc* e *ad loc*, relativa a uma única obra de cada vez. Assim, as respectivas onicompetência, competência e incompetência não necessariamente pertencem à mesma hierarquia: elas não permitem gradação fixa nem qualquer outra correlação ou comparação. E o abismo, mesmo entre a segunda e a terceira abordagens, apesar de seus pontos de referência aparentemente análogos (porque elevados, exigentes e exclusivos), conseqüentemente se amplia ainda mais.

Essa terceira e última alternativa citada, portanto, não irá reduzir, assimilar, expandir, nem mesmo traduzir qualquer uma das abordagens anteriores — completamente focadas no leitor ou no autor —, não mais do que qualquer um desses extremos fará um em relação ao outro, seu polo oposto. Mais estranho ainda é o fato de que Culler nunca tenta escolher — ou mesmo buscar uma reconciliação ou um terreno comum — entre as alternativas. O resultado, em resumo, é uma tríplice inconsistência de definição, com muitas contrapartes à espreita, como infelizmente virá à tona ao longo deste panorama.

Por fim, um problema tão básico, comum e, via de regra, que passa despercebido é a inaplicabilidade que perpassa tais definições incompatíveis. Embora não sejam circulares, como as definições citadas inicialmente, essas últimas são todas inoperantes, o que é o segundo pior tipo de inutilidade. Por exemplo, como um leitor, seja um de “nós” ou “competente”, determina se “o narrador compartilha os mesmos valores do autor”? Ou “quando”, exatamente, “percebemos que a consciência através da qual a focalização ocorre é incapaz de ou relutante em compreender [...]”? Em relação às três alternativas propostas, então, onde se encontra o indispensável embasamento no funcionamento do texto e/ou da mente, sob pena de incorrerem em conversa vazia, injustificável, impossível de se seguir e de se testar?

Já que as ramificações desse exemplo vão ao extremo da incoerência, e o mesmo vale para a definição em si, não vamos nos alongar aqui em seus problemas comparativamente menos fundamentais, embora ainda importantes e igualmente típicos. Sendo assim, em um conjunto tão pequeno quanto o das duas frases citadas, podemos observar:

- uma alternância não explicada entre diferentes aspectos da (in)confiabilidade, logo, entre objetos de julgamento de confiabilidade: o fatorial, o representacional, o epistêmico (“informações situacionais” ou “compreensões dos eventos”) e o tipo normativo, axiológico (“valores”) ou, em suma, o mundo narrado em oposição à visão de mundo da narrativa;

- uma alternância entre um julgamento negativo de confiabilidade (“ditos *inconfiáveis*”) e uma simples suspeita de inconfiabilidade (“duvidar de”), entre “X é e X pode ser inconfiável”. Em outras palavras, isso demonstra uma oscilação entre uma imagem unívoca e uma equívoca do mediador e/ou da leitura do discurso mediado;
- um desequilíbrio acentuado na cobertura e ênfase: a “narração” ou os “*narradores inconfiáveis*” são enfatizados, enquanto a confiabilidade é negligenciada (e, no máximo, relacionada por implicação ao “autor”);
- um salto de “narração” para “focalização”;
- pior ainda, uma ambiguidade na “*narração inconfiável*” em relação ao sujeito sob julgamento: seria o narrador (ou seja, sua “narração” está sendo explicitamente denominada “*inconfiável*” aqui) ou o focalizador (considerado “incapaz de ou relutante em compreender os eventos”)?
- outra ambiguidade, mais sutil, porém não menos genuína, preocupante e, como veremos, frequente em outros estudos: a “narração” é chamada de “*inconfiável*” por seus próprios pecados de comissão e omissão, ou porque ela nos põe em contato com um focalizador “incapaz ou relutante”? (Compare como este último se confunde com o primeiro em Hansen, 2009 ou Bushnell, 2011.)

Todos esses pequenos problemas que se escondem miniaturizados nos exemplos citados até agora irão reaparecer em escalas maiores de ilustração e análise.

Além da questão nuclear da definição, ou junto com ela, revisaremos um conjunto extenso de questões mais específicas relacionadas ao discurso (in)confiável, com seus respectivos ramos, tratamentos e consequências. Uma delas diz respeito aos participantes na transmissão da narrativa (autor implícito, narrador, refletor, informante, experienciador) e como eles se relacionam. Outra consiste nos eixos (por exemplo, fatural, ideológico, estético) da (in)confiabilidade, isto é, os objetos ou alvos de nossos julgamentos de confiabilidade. Ainda outra envolve a tradicional abordagem generalizante dos traços narrativos, em que a (in)confiabilidade supostamente se relaciona à (im)personalidade, ou à (in)existência dentro do mundo ficcional, ou ao (des)privilegio epistêmico, ou seja, onisciência em oposição à

restrição. Aqui, no que tange aos problemas mencionados anteriormente (ou a seguir), lidar com tal abordagem generalizante acaba sendo insustentável em argumentos e fatos face às múltiplas correspondências decorrentes do princípio proteano.

Mas as próximas seções deste panorama, seções 2 a 4, enfocam um nível mais geral de teorização, de análise ou de premissas silenciosas propostas ou sustentadas por estudiosos no campo e, por extensão, na nossa metacrítica delas. Com isso, referimo-nos às abordagens já existentes à (in) confiabilidade e à tendência lamentável dos profissionais de oscilar entre elas.

De acordo com Dan Shen (2013, §3), os teóricos da inconfiabilidade “essencialmente se dividem em dois grupos” ou abordagens: a “retórica” e a “construtivista/cognitivista”. A primeira teve origem com o livro *A retórica da ficção*, de Wayne C. Booth (1961a), enquanto a segunda, a abordagem construtivista, “teve Yacobi como pioneira (1981; 2001a; 2005a)”. Paul McCormick (2011, p. 560-61) estabelece a mesma polarização entre abordagens, com os mesmos responsáveis, como “centrada no autor” vs. “centrada no leitor”; assim como o fazem Phelan e Rabinowitz (2005, p. 550-551).<sup>3</sup>

A abordagem construtivista, que “teve Yacobi como pioneira (1981; 2001a; 2005a)”, vale ressaltar, foi criada a fim de substituir a abordagem (insustentável) anterior: foi uma mudança de paradigma, em suma. Tendo sido mal compreendidas por alguns, essas relações precisam ser enfatizadas com antecedência. Como iremos demonstrar, as duas abordagens, a começar pelas suas respectivas definições de (in)confiabilidade, não são “complementares” (Phelan; Rabinowitz, 2005, p. 550-551; Shang, 2011, p. 135, 139), ou dadas à síntese (Nünning, 2005a; 2008), nem unidas por “um

---

3 Compare com Sternberg (2011, p. 36, 47-48). Em outra variação terminológica, Ansgar Nünning (2005b, p. 495-96) chama o primeiro polo de “retórico”, mas dá mais de um nome ao segundo: “centrado no leitor e cognitivo”, assim como voltado para a “interatividade”. Uma abundância problemática, mas típica, como ficará claro nas seções 3 e 4 a seguir. Compare também as variações, nominais e verbais, em Shen e Xu (2007) e McCormick (2009).

certo grau de sobreposição” (Shen, 2013, §3), mas sim mutuamente excluídas,<sup>4</sup> e, assim, exigem uma escolha bem marcada.<sup>5</sup> Mas, infelizmente, o campo de estudos em questão tem uma tendência contrária e mistura essas e outras alternativas.

Vamos, agora, examinar as duas abordagens opostas em ordem.

---

4 Como Marcus (2012, p. 2), excepcionalmente, descreve a proposta de Yacobi: “uma alternativa ao modelo de Booth”.

5 A menos que a “retórica” seja reconceituada, como também aparecerá a seguir.

## 2. O discurso sobre a (in)confiabilidade e seu início estimuladamente equivocado: por que *A retórica da ficção*, de Wayne Booth, deixa a desejar e o que fazer a seguir

De acordo com a famosa definição de Wayne Booth (1961b, p. 158-159), a (in)confiabilidade depende de dois participantes do ato narrativo. Um deles é o narrador, que deve ser confiável ou inconfiável; o outro é o autor implícito, cujos valores tornam-se referência para a confiabilidade ou não do narrador. O que afeta, de forma crucial, a relação entre os dois é que eles diferem em seus modos de existência e de expressão, assim como na variabilidade ou constância de sua autoridade. Como Phelan e Booth (2005b, p. 389) observam, “o autor implícito e o leitor implícito não têm uma presença textual direta”, sendo assim, “percebemos mais claramente o quão central é o narrador de uma narrativa *verbal*: a entidade que é a fonte imediata do texto narrativo”.<sup>6</sup>

Em *A retórica da ficção* (1961b) e, a partir de então, entretanto, Booth contradiz com frequência essa antítese com ênfase na presença textual, centralidade e contato entre o silencioso autor implícito e o sempre expressivo narrador.<sup>7</sup> Mas o narrador, incluindo o seu *status* como confiável ou inconfiável, perde sua centralidade e distinção (se não perder a própria voz) não somente em relação ao autor. Tal perda vai de mal a pior em relação a alguns outros participantes relevantes na cadeia de transmissão narrativa. Essas perdas e nossas propostas para a sua reparação serão, então, nossa preocupação imediata, abordadas ao longo das três primeiras partes da seção 2. Nelas, iremos revelar e detalhar tais fraquezas de princípio, seu custo

---

6 Um companheiro de teoria retórica, Harry Shaw (2005, p. 307-309), se propôs a “engrandecer o narrador” às custas de outros participantes na “comunicação narrativa”, especificamente incluindo o autor implícito.

7 Mesmo ao citar diretamente a fala ou o pensamento dos personagens (Sternberg, 1981b; 1982a; 1982b).

proibitivo e seu impacto no campo de estudos desde então, mas também sugeriremos como corrigi-las, separadamente ou em conjunto, dentro de uma estrutura unificada e com atenção especial à teoria do discurso (in) confiável.

A seguir, então, as subseções 2.1 e 2.2 revelam, partindo de diferentes direções, como Booth, por um lado, confunde e, por outro, enfraquece as características e o papel definidores do narrador, beirando o limite da não existência. Desse modo, o narrador é confundido com dois participantes na transmissão narrativa que são essencialmente distintos dele, seja em oposição ou de acordo com a própria visão de Booth. Esses dois são, respectivamente, o autor implícito e o refletor jamesiano (junto com alguns outros mediadores desapercibidos de seu público, os quais são negligenciados por Booth). Por ora, vale ressaltar que o autor e o refletor são ambos essencialmente silenciosos, enquanto o narrador (confundido com eles) é vocal por definição. A perda resultante e cumulativa de traços distintivos atinge todos os três participantes, juntos e separados, sempre em detrimento de nossos julgamentos de confiabilidade.

Além disso, todas essas perdas vêm se acumulando desde Booth, e muitas vezes independentemente de suas próprias comissões e omissões. Por um lado, a título de exemplo, a linha que separa o autor do narrador continuou a sofrer borrões, ou mesmo apagamentos deliberados, de várias maneiras e em vários âmbitos. A corrente principal de teóricos e críticos da narrativa ainda identifica o autor (implícito) com o narrador autoral (onisciente, “em terceira pessoa” e “heterodiegético”), como o próprio Booth fazia tradicionalmente. Alguns estudiosos têm objeções ao autor implícito (por exemplo, Juhl, 1980; Stecker, 1987; Nünning, 1997b; Walsh, 1997; 2007; Herman; Vervaeck, 2011; Herman, 2013). Outros consideram certos textos ou segmentos ou mídias como destituídos de narrador (por exemplo, Benveniste, 1971; Hamburger, 1973 [1957]; Cohn, 1978, p. 217-265; Banfield, 1982; Currie, 1995b; Köppe; Kindt, 2011; e Bordwell, 2008, p. 121-133 sobre filmes). Por outro lado, essas formas de não distinção têm suas contrapartes nas abordagens à oposição entre narrador e refletor, e principalmente com outros mediadores autodialógicos e desapercibidos do público, como o escritor de um diário particular. Essa linha divisória

continuou a sofrer, se não o apagamento oficial, como em Booth, então uma delimitação incorreta, como com a focalização genética, ou ainda negligência pura (Sternberg, 2005). Em ambos os casos — sobre os quais falaremos mais a seguir —, sejam quais forem as variações no (mal) tratamento do tópico em questão quando comparadas com Booth, as consequências para a (in)confiabilidade continuam se acumulando.

Em 2.3, para completar, mais uma confusão em relação ao narrador se segue, desta vez entre seus próprios eus: como eu-narrador no discurso — diante de algum narratário e aberto a julgamentos de confiabilidade — e como eu-experienciador no mundo — um personagem dentre os outros. Em relação a 2.1 e 2.2, esse erro tem sido, desde então, o mais insidioso e persistente. Isso é estranho, porque suas consequências para a (in)confiabilidade do narrador deveriam ser as mais visíveis, se dada a atenção adequada ao tema.

A seção 2.4, por fim, retorna para a conhecida definição da (in)confiabilidade de Booth (ibid., p. 158-159) e a encontra, previsivelmente, prejudicada por essas confusões cumulativas entre os quatro agentes narrativos: autor, narrador, refletor, experienciador. Tal definição também se mostra inoperante — inapta ao mapeamento no discurso narrativo — e, assim, redobra a pressão por um novo começo.

## **2.1. Oscilando entre narrador e autor implícito, ou por que o autor precisa se manter calado**

Os problemas começam com “o autor implícito”. Sendo bem específicos, Booth cunhou esse termo, mas não inventou o conceito,<sup>8</sup> nem mesmo sua força diferencial em relação ao narrador e aos personagens. Por exemplo, ele mesmo (Booth, 1961b, p. 71) remonta à noção de Edward Dowden (1877) do “segundo eu” do escritor, originada em seu ensaio clássico sobre George Eliot, e revivida em *The Tale and the Teller* (1959), de Kathleen Tillotson. De acordo com Dowden, o que mais persiste na mente depois de

---

<sup>8</sup> Conforme devidamente reconhecido em Booth, 1998, p. 393; cf. Kindt; Müller, 2006, p. 51.

ler os romances de George Eliot “é o segundo eu que escreve seus livros, que vive e fala por meio deles... Atrás dele, esconde-se, satisfeito, o verdadeiro eu-histórico, protegido de observações impertinentes e da crítica” (*apud* Booth, 1961b, p. 22). A distinção autor/narrador também emergiu na década de 1950, de forma a contrariar, previsivelmente, a falácia intencional (por exemplo, Gibson, 1950; Beardsley, 1958, p. 238-240).<sup>9</sup>

Booth pôde citar, ainda, alguns dos grandes romancistas e teóricos modernos. Como o uso que Henry James consistentemente faz de “autor” como distinto do frequentemente inconfiável “narrador” ou “refletor”. Ou sua referência ao eu-falante como “o representante ou delegado concreto do autor impessoal, um substituto ou apologista conveniente para o poder criativo, de outra forma tão velado e desencarnado” (James, 1962 [1934], p. 92). O mesmo se dá com a crítica de Marcel Proust (1997, p. 99-100) à abordagem biográfica a um autor: ela “ignora” o fato evidente de que uma obra é “o produto de um eu diferente do eu que manifestamos habitualmente, em nossa vida social, em nossos vícios. Se fôssemos tentar compreender esse eu específico, teríamos de examinar nossos próprios corações e tentar reconstruí-lo”.

Entretanto, somente sob a forma do “autor implícito” de Booth (1961a; 1961b) essa ideia de um eu autoral distinto ganhou tanta visibilidade ou provocou um debate tão longo e acirrado, ainda corrente. Desde então, ela foi “atacada, defendida, desconstruída, ressuscitada, refinada e redefinida” de várias maneiras (Lanser, 2001, p. 153).<sup>10</sup> Assim, notoriamente entre os teóricos, a expressão “autor implícito” se iguala ao onipresente “narrador inconfiável”; ela também envolve uma ligação firme, embora tensa, entre eles, como imagens espelhadas. Mas o problema aqui é mais profundo do que as discussões usuais; ele as precede ou as atravessa. Com isso, queremos dizer que Booth muitas vezes vincula rápido demais “o autor implícito” com o “narrador” autorizado ou aparentemente autorizado

---

9 Décadas antes, havia surgido no formalismo russo. Sobre a noção de autor, incluindo um equivalente a “autor de carreira”, ver Steiner, 1984, p. 128-135; Schmid, 2014, §3.1.

10 A própria controvérsia foi questionada de forma discutível em Kindt; Müller, 2006, com uma bibliografia útil.

— geralmente em oposição ao tipo inconfiável —, de forma que os dois se tornam equivalentes e intercambiáveis.

Essa suposta equivalência dá origem, em primeiro lugar, a uma dificuldade conceitual básica, a qual deveria saltar aos olhos, com implicações operacionais menos visíveis. Um narrador é, por definição, alguém que fala ou escreve, mas um autor implícito que *fala* ou, de fato, *narra* é uma contradição de termos; pior ainda, o intercâmbio desses termos compõe uma falácia, com efeito excludente. Um desses dois participantes inevitavelmente se torna redundante, de forma intolerável, e deve deixar a cena narrativa: não se pode ter dois falantes ao mesmo tempo.<sup>11</sup>

### 2.1.1. A melhor versão, diante das circunstâncias

Antes de adentrar no problema, porém, é válido apresentar (ou, de preferência, lembrar) outra ideia, mais sólida e mais conhecida, sobre a relação autor/narrador, contra a qual o autor-narrador colide e quebra. A comparação também destacará a extensão e o preço da inconsistência de Booth nessa conjuntura.

Junto com a distinção entre autor histórico, de carne e osso, e autor implícito, Booth (1961a; 1961b) insiste, em parte do tempo, em outra distinção, a qual também não era evidente no início dos anos 1960 (ou até mesmo desde então). Esta consiste na necessidade de distinguir o autor implícito do narrador, não importando se e como eles possam parecer similares, coincidentes ou intercambiáveis. Disso deriva a fixação com tal distinção na passagem a seguir, à qual nos referiremos, a partir de agora, como a melhor versão ou citação:

---

11 O narrador é um tipo distinto de falante, contrariando a ideia equivocada de que “um narrador só pode ser definido circularmente como uma ‘voz’ narrativa ou ‘falante’ do texto” (Rimmon-Kenan, 1983, p. 90). Em vez disso, o narrador é o locutor, ou inscridor, de uma narrativa, sempre sujeito a uma definição de narrativa em sua narratividade: como uma série de eventos, ou uma cadeia de eventos, ou uma sequência com início-meio-fim, ou uma certa dinâmica de interesse, e assim por diante (Sternberg, 2010). Um narrador em qualquer nível inferior ao da narração principal ou geral, portanto, torna-se um falante dentro de uma narrativa assim definida.

Mesmo o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor que fica nos bastidores, seja como diretor de palco, como titereiro ou como um Deus indiferente que apara suas unhas silenciosamente. Esse autor implícito é sempre distinto do “homem real” e equivale a uma espécie de “segundo eu” mais sábio, mais sensível e mais perceptivo do que qualquer homem real poderia ser.

[...] Mesmo o leitor mais ingênuo deve reconhecer que algo mediador e transformador se insere em uma estória a partir do momento em que o autor explicitamente introduz um narrador na narrativa, mesmo que ele não tenha nenhuma característica pessoal.

Uma das falhas de leitura mais frequentes vem de uma identificação ingênua de tais narradores com os autores que os criaram. Mas, na verdade, há sempre uma distinção, mesmo que o próprio autor não estivesse ciente disso ao escrever [...]. Mesmo quando o “Eu” ou o “Ele/Ela” criados forem aparentemente o próprio autor — como, por exemplo, Fielding, Jane Austen, Dickens ou Meredith —, sempre poderemos diferenciar o narrador do autor criado que o apresenta. Entretanto, ainda que essa distinção esteja sempre presente, ela geralmente se torna relevante para a crítica apenas quando o narrador é explicitamente dramatizado. (Booth, 1961a, p. 64-66).

Gérard Genette (1988 [1983], p. 139), portanto, está errado em princípio ao restringir Booth a um contraste entre dois “agentes” autorais, excluindo um narrador distinto como um terceiro participante: “Para Booth, essa noção de autor implícito — construída em oposição ao autor real — é amplamente identificada com a noção de narrador.” A passagem citada anteriormente invalida por completo esse equívoco redutor.<sup>12</sup>

Vale ressaltar, aqui, a repetida insistência de Booth na separação entre autor implícito e narrador, não importando o quão inespecíficos ou idênticos eles pareçam. A divisão se mantém (1) “mesmo” quando não há um “narrador dramatizado”, ou (2) “mesmo que ele não tenha nenhuma

---

12 O mesmo acontece com um absurdo interno em Genette. O autor implícito não pode, ao mesmo tempo, prescindir de “uma voz”, ao contrário “do caso do narrador”, e igualar a “noção do narrador” (Genette, 1988 [1983], p. 138, 139). Além disso, mesmo que o autor implícito pudesse, de alguma forma, não ter “uma voz” e dispensar o narrador, então não sobraria ninguém para contar a narrativa.

característica pessoal”, ou (3) mesmo quando a voz que narra é “declaradamente o próprio autor — como, por exemplo, Fielding, Jane Austen [...]” e assim por diante. Ou, ainda, em referência à gênese anterior à narrativa, essa distinção se mantém (4) “mesmo que o próprio autor [empírico] não estivesse ciente disso ao escrever”.

Nas proposições (1) a (4), então, a diferença entre o narrador e o autor pode atingir o “grau zero” de potencialidade não realizada, mas ainda assim significativa em sua ausência, como um “poderia ter sido” (Sternberg, 1983d, p. 186; 2012, p. 474). Dorrit Cohn (1990, p. 794; 1999, p. 125-126) entende erroneamente a expressão “grau zero” ao ponto da reversão: como se ela “anulasse” em vez de preservar “a distância que separa” o narrador do autor em ficções em “terceira pessoa”. E essa distância nem mesmo atinge o grau zero em toda ficção desse tipo, podendo inclusive chegar ao outro limite, isto é, à distância máxima (ou imagem espelhada) da narração inconfiável.<sup>13</sup> Mesmo quando é mínima, porém, a diferença entre narrador/autor pode ir além da realização simbólica e do grau zero da potencialidade pura. E, se deixarmos a terminologia à parte, o próprio Booth pode muito bem concordar com isso — em sua veia diferencial, ao menos —, como o exemplo a seguir sugere.

Em um ensaio posterior, Booth (2005, p. 79-80) propõe um quinto ponto digno de nota: que essa distância sustentada do (ou pelo) autor implícito se mantém e tem importância mesmo no caso da narração confiável, como podemos ver em “A Time to Talk”, de Robert Frost. Nesse poema, o “narrador” ou “falante” é

um homem que não consigo, e não quero conseguir, deixar de admirar: um fazendeiro consciencioso e trabalhador que, mesmo enfrentando a esmagadora tarefa de capinar as colinas, importa-se tanto

---

13 Veja mais sobre a última opção a seguir. Por ora, observe o argumento contra a “abordagem generalizante” das características do narrador em Sternberg (1978, p. 255ff; 1985, p. 58-128; 2007, p. 687ff; 2009, p. 480ff); Yacobi (1981, p. 199ff; 2001a, por exemplo). Essa abordagem tradicional generalizante equivale ao congelamento e à perpetuação desse grau zero na “ficção de terceira pessoa”, assim incapacitando *a priori* a narração inconfiável nessa categoria.

com a amizade a ponto de deixar seu importante trabalho de lado para conversar [...].

Mas quem, por trás desse narrador, é o AI [autor implícito] que o criou? Bem, por um lado, eles são idênticos; o AI obviamente não lança nenhuma ironia contra o falante. Porém, ele não é apenas um fazendeiro amigável; mesmo que compartilhe suas virtudes com o falante, ele é um homem muito mais complexo, devoto à forma poética, trabalhando duro — provavelmente por horas ou dias — para obter rimas, métricas e versificações eficazes.

É maravilhoso conhecer um homem que, embora ame a agricultura de fato, considere a conversa amigável mais importante, e, ainda, considere o mais importante de tudo a escrita de um belo poema [...].

Ele é um personagem estranhamente mais rico do que o narrador confiável, ainda que não estejam em um contraste impactante. (Booth, 2005, p. 79-80).

A distinção autor/narrador não precisa ser resumida a um contraste, impactante ou não. Entretanto, a distinção realmente se torna marcada aqui, pelo menos em relação à “complexidade” ou “riqueza” dos respectivos participantes. E ela poderia se aprofundar ou adensar ainda mais, chegando à própria confiabilidade, a partir do que acabamos de sugerir. Alheio à “forma poética”, o falante seria considerado inconfiável no eixo estético, embora totalmente confiável — “idêntico” ao autor — em um padrão moral, ou talvez mais do que ele devido ao contexto em que se encontra.<sup>14</sup>

A linha divisória entre autor e narrador também é mais nítida do que a descrita na conclusão da “melhor” citação de Booth (1961a, p. 64-66): “Entretanto, ainda que essa distinção esteja sempre presente, ela geralmente se torna relevante para a crítica apenas quando o narrador é explicitamente dramatizado”. Essa é uma condição fraca, e até mesmo anticlimática, para uma declaração forte. Pior ainda, ela contradiz tudo o que foi dito anteriormente. Afinal, o “explicitamente” exige, de repente, que alguma voz, outra e mais elevada que a do narrador, ponha em palavras (torne explícitos) a presença, os traços e as operações do narrador, assim distinguindo-o

---

14 Compare com Booth (1961b, p. 155-159).

do autor implícito de uma forma “relevante para a crítica”. Um conjunto de enigmas surge com essa condição.

Em primeiro lugar, por que a condição reforçada “explicitamente dramatizado”? O simples “dramatizado” (usado tanto em Booth como em outras referências) não é suficiente para distinguir o narrador do, presumivelmente não dramatizado, autor? Um contraste diametral é certamente suficiente para esse propósito.

Ademais, mesmo que não seja uma condição necessária para a distinção, ao contrário do que defende Booth, essa frase demasiadamente restritiva faz algum sentido? Isto é, nós não sabemos o que a condição “explicitamente dramatizado” significa em teoria, menos ainda em termos operacionais, e que dirá em relação ao simples “dramatizado” que aparece ao longo da citação. Ainda, o que quer que isso signifique — algum tipo de retrato verbal —, a quem isso se aplica e por quem é executada a dramatização explícita? Quem poderia executar isso, digamos, no narrador de Fielding — frequentemente referido como “dramatizado” aqui (por exemplo, em Booth, 1961b, p. 215) — e em todos os seus equivalentes autorais e gerais?

Nesse sentido, quem poderia dramatizar explicitamente mesmo um personagem-narrador geral, seja ele Jane Eyre, ou o adolescente de Dostoiévski, ou Dowell de Ford Madox Ford? Ninguém, a não ser um possível narrador mais elevado ou um narrador-editor, dada a impossibilidade de um autor implícito falante. Ou então, o contrário: narradores de níveis inferiores — de Humbert Humbert, de Nabokov, até o dialogista padrão — recebem visivelmente tal menção ou tratamento explícito da voz narrativa do superior (por exemplo, o Dr. John Ray Jr.), que cita e introduz esses narradores na narrativa a seu bel-prazer. Então, os narradores gerais, tais como Jane ou Dowell, estão, em princípio, sujeitos ao mesmo tratamento, que não apenas os reduziria a vozes narrativas secundárias e citadas, mas também os diferenciaria daquele que tomou o seu lugar. (Imagine *Jane Eyre* começando com uma moldura geral de citação explícita, como: “Então minha mãe escreveu:”. Compare com a abertura de *Os invictos*, de Faulkner: “O avô disse:”) Ainda assim, esse ser hipoteticamente superior a Jane ou Dowell continuaria sendo outro narrador — quem mais poderia fazer

declarações explícitas? —, o que extrapola nosso ponto: apenas a diferença do autor implícito importa aqui.

A respeito desse autor, então, a condição “explicitamente dramatizado” se mostra uma ênfase exagerada e vazia<sup>15</sup> que equivale, simplesmente, a “dramatizado”. No entanto, mesmo essa simplificação ainda não resolve o problema da especificação de Booth. Pois o que o simples “dramatizado” significaria e envolveria aqui? Como ele se manifestaria? É preciso perguntar, já que Booth (1961b, p. 151-153) nunca explica ou estipula seu significado, nem mesmo na seção “Narradores Dramatizados e Não Dramatizados”. Outro termo-chave não definido, nem ao menos inferível com segurança. Em que, então, esse “dramatizado” consistiria?

Certamente não na assimilação ou encenação do narrador dentro da ação narrada: ou o Fielding “dramatizado”, por exemplo, não poderia sê-lo, já que ele existe fora da arena dos agentes. (Resumindo, o uso aqui não pode seguir o refrão jamesiano “Dramatizar, dramatizar”.) “Dramatizado” deve, então, significar “caracterizado” ou “personificado”. Mas, sendo assim, como pode qualquer narrador permanecer *descaracterizado*, dado que cada palavra, dispositivo ou escolha encontrada (ou perceptivelmente faltante) na narração seria uma caracterização de sua fonte? Em um âmbito ainda mais geral, se a representação envolve a avaliação, então avaliamos o representador narrativo do início ao fim, com os julgamentos (desde os diferenciais até os relativos propriamente à confiabilidade) cumulativamente compondo um retrato, favorável ou não, mais grosso ou mais fino. Nesse sentido, todos os narradores são “dramatizados” e, conseqüentemente, distintos em todas as suas intenções e propósitos.

---

15 O mesmo se dá com muitos outros “explicitamente” no livro, que um bom editor excluiria. Todos eles são enganosos, mesmo quando se revelam redundantes à primeira vista (por exemplo, “o autor intromete-se explicitamente” ou “explicitamente rotulado como narrador” [Booth, 1961b, p. 147, 152]). Mas, alguns originam problemas sérios, incluindo uma ambiguidade insolúvel em um momento importante. Considere essa definição diversa de “narradores inconfiáveis”: os “valores” ou “fatos” em sua narrativa “distanciam-se, explicitamente, daqueles do autor implícito como contador” (Booth, 1983 [1961], p. 431). Distanciar-se explicitamente? E o que acontece com o julgamento de confiabilidade se, ou quando, eles se distanciam de outra forma? Nada de mais, provavelmente, mas não certamente — nem que seja pelo respeito devido a uma definição feita por um teórico estabelecido.

Por outro lado, o que a oposição entre “sempre presente” e “relevante para a crítica” significa? Por que, então, insistir ao longo de toda a “melhor” passagem quanto à distinção autor/narrador — chegando à remoção enfática de qualquer laço entre eles, a começar pelo recurso “dramatizado” — se ela [a distinção] é simplesmente “sempre presente” e sem importância na ausência de um narrador “dramatizado”? Além disso, pode essa distinção onipresente assumir uma importância crítica em alguns casos e permanecer sem importância (não funcional, inútil, irrelevante) em outros? A ideia de grau zero, por meio da qual aquilo que não foi realizado (por exemplo, o que é deixado não dramatizado em algum sentido) desempenha um papel diferencial em relação à alternativa realizada, sugere porque ela não pode. Mesmo a ocorrência do grau zero, em que autor e narrador divergem apenas teoricamente — sua distinção não sendo realizada —, conta como uma escolha estratégica e assume um significado em contraste com a realização que poderia ter ocorrido, e vice-versa. Em outras palavras, diferenciar o narrador do autor é relevante para a crítica em qualquer circunstância.

Ao longo da antítese “dramatizado/não dramatizado” de Booth, a distinção autor/narrador assume uma importância ainda maior, porque seu papel, ou sua força, ultrapassa a diferenciação pura e simples. Mesmo naquele que Booth consideraria o extremo não dramatizado, essa distinção se realiza em vários aspectos. Um deles é onipresente ao longo do processo narrativo; os outros, indicados pelo próprio Booth, são mais substanciais, mas menos difundidos e, embora bem-intencionados, nem sempre demonstrados com sucesso.

Por um lado, mesmo quando a posição do narrador parece coincidir totalmente com a do autor, o “grau zero” da distinção não realizada entre eles permanece “conjectural”. Nesse extremo harmonioso, dizer que uma obra “reflete imediatamente o mundo objetivo como postulado pelo autor não é mencionar um fato, mas sim fazer uma inferência”. E é somente após “o leitor ter chegado à última palavra”, com a distinção ainda não realizada ao longo da obra, que a inferência do grau zero harmônico entre narrador e autor se estabelece, incluindo a confiabilidade total. E isso tudo “apenas de maneira contextual, probabilística” (Sternberg, 1983d, p. 186; 2012, p. 474).

Sendo assim, no polo com a menor (“zero”) disparidade perspectiva, nós ainda temos que lidar com uma construção finalizada *ad hoc* e somente em retrospecto, nunca antes do final. O próprio nome dado a esse caso — se ele sobreviver até o fim como “zero” — é uma questão de sabedoria retrospectiva. Durante todo o processo da leitura, ao contrário, o chamado grau zero existe como uma contingência, ou, no melhor dos casos, uma hipótese provável, mas sempre sem muita certeza, suscetível a surpresas desagradáveis. Em *Pnin*, de Nabokov, por exemplo, a narração aparentemente autorizada do início se revela oriunda de um personagem abominado há muito tempo pelo cativante Pnin: a menos que se suspenda o julgamento final da confiabilidade do narrador — e, em vez disso, mantenha-se a contingência do grau zero em mente —, seremos presas fáceis dessa primeira impressão errônea.

Durante o processo, então, cada relação narrador/autor, em cada ponto de contato e comparação, paira equivocadamente, e às vezes até se desloca crucialmente, entre a distância realizada e não realizada de algum tipo: principalmente entre narração inconfiável ativada e evitada. Durante todo esse tempo, ela se mantém viva na mente do leitor implícito (mesmo que apenas no fundo da sua mente) como uma possível ambiguidade latente a ser resolvida da melhor forma possível a caminho do fim. Aqui, em suma, essa relação corresponde a tudo mais na narrativa, como um gênero incomparavelmente rico, em todos os níveis, em dinâmicas de (des)ambiguação, em movimentos de criação ou de preenchimento de lacunas, temporárias ou permanentes. (Ver também Sternberg, 1978, esp., p. 245ff; 1992, p. 529-531; 2001b; 2009, esp., p. 491-492; 2010; e seção 3 a seguir, sobre as dinâmicas da [in]confiabilidade.)

Por outro lado, o próprio Booth tenta, aqui e ali, traçar distinções substanciais entre os dois comunicadores pertencentes ao domínio da confiabilidade. Ou seja, essas diferenças afetam até mesmo a autoridade de um narrador que coincide com o autor na maioria dos aspectos ou características, incluindo aqueles que restam associados à autoridade. Assim, reconsideremos a habilidade e a consciência estéticas negadas por Booth ao fazendeiro em tudo mais confiável que narra “A Time to Talk”, de Robert Frost. Em outro momento, ele também aposta em uma distinção epistêmica em

relação ao autor. Essa aposta é muito menos bem-sucedida — previsivelmente, uma vez que Booth não valoriza nem domina as operações do e sobre o conhecimento na narrativa (por exemplo, Sternberg, 2007, p. 696-697, 710-711) —, mas permanece notável pelo esforço.

Consideremos a seguinte colocação: “A maioria dos autores se distingue até mesmo do narrador mais informado, no sentido de que eles presumivelmente sabem como tudo termina” (Booth, 1961, p. 156; repetido em Lanser, 1981, p. 161; Olson, 2003, p. 94; Culler, 2004, p. 26, 33n7). Essa afirmação é falha não apenas em relação ao “narrador mais informado”, o narrador onisciente, que obviamente conhece de antemão o fim da estória. Ela nem ao menos serve para o narrador limitado padrão, que conta a estória inteira em retrospecto. Porém, se a afirmação errada de Booth fosse verdadeira, então o narrador que não conhece o final seria igualmente considerado inconfiável nesse âmbito — agora, no eixo do conhecimento —, e não apenas diferente ou distanciado do autor. Esse é, de fato, o caso dos mediadores narrativos que não têm o benefício de uma longa retrospectção, como o escritor de diário ou de cartas, o locutor esportivo ou outros narradores simultâneos, e inúmeros monologistas e dialogistas: sua perspectiva limitada os torna distintamente vulneráveis a essa ironia particular e ao julgamento de confiabilidade.

Igualmente reveladora é a tentativa mais geral, mas ineficaz, de traçar uma linha epistêmica entre os mesmos pontos de vista altamente privilegiados: “a poucos narradores oniscientes é dado saber ou mostrar tanto quanto seus autores sabem” (Booth, 1961b, p. 160). A estranha disjunção “saber ou mostrar”, em oposição a um simples “saber”, já é suficiente para invalidar a afirmação. Porém, novamente, o impulso de Booth pela distinção — em seu máximo — se manifesta a despeito disso. (Para saber mais sobre essas linhas divisórias, consulte Sternberg, 1978, p. 258-305 e a seção 4.6 a seguir.)

Mesmo sem essa linha divisória nítida, entretanto, a insistência de Booth na separação entre narrador e autor encontra, como mostramos, pelo menos cinco configurações em que eles parecem se fundir. Quantas mais não haverá fora desses cinco casos ou tipos de narrativa minimamente diferenciados, que começam no grau zero? Isto é, em todo lugar,

descobrimos que a separação é mais realizada, mais perceptível e infinitamente mais rica em manifestações e implicações para todo o discurso. Em nenhum outro lugar, porém, essa diferença é tão relevante quanto na conceituação e no julgamento da confiabilidade, que se firma ou cai, por definição, a partir de como os dois participantes se relacionam. Na muito popular formulação de Booth (1961b, p. 158-159), “Eu chamo um narrador de *confiável* quando ele fala ou age de acordo com as normas da obra (o que significa dizer, as normas do autor implícito) e de *inconfiável* quando ele não o faz”. De fato, muitos têm, desde então, aderido a essa relação de concordância ou discordância, com sua força determinante crucial, como o argumento principal para postular o autor implícito como um participante ou comunicador distinto (por exemplo, Rimmon-Kenan, 1983, p. 91 e seção 3.3.3 a seguir). Desnecessário dizer, se tanta coisa depende da relação entre os dois, até o fator primordial da (in)confiabilidade, então eles não devem ser confundidos de forma alguma.

### **2.1.2. Uma ambivalência**

A última coisa que alguém esperaria, ou pode tolerar, é, portanto, a incongruência ou a ambivalência de encontrar esses dois participantes narrativos (transmissores, comunicadores) tão frequente e diversificadamente misturados, trocados, alternando ou até mesmo compartilhando papéis, em outras partes de *A retórica da ficção* e desde então. Além disso, essas confusões aparecem no tratamento não apenas de obras e escritores, mas também de conceitos, argumentos e outros aspectos teóricos. Todas muito distantes da melhor versão, tal como ela é.

Essa incongruência conceitual já se revela na superfície do texto de Booth. Ela aparece claramente na alternância ou extensão aberta e livre do poder do discurso narrativo: do narrador para o autor implícito, indiferente à descrição insistente do papel e modo de existência deste último na melhor versão. Nela, o autor implícito “fica nos bastidores, seja como diretor de palco, como titereiro ou como um Deus indiferente que apara suas unhas silenciosamente”. Obviamente, ninguém pode, ao mesmo tempo, ausentar-se, a não ser por implicação, e expressar-se, tanto guiando ou

manipulando-nos de trás das cenas quanto dirigindo-se a nós do palco, como uma voz dentre outras, só que inquestionável. Lembrem-se dos termos mais rigorosos usados em nossa declaração inicial. “Um narrador é, por definição, alguém que fala ou escreve, mas um autor implícito que *fala* ou, de fato, *narra* é uma contradição de termos; pior ainda, o intercâmbio desses termos compõe uma falácia”.

Como essa inconsistência gritante no coração de um trabalho tão clássico e controverso escapou à detecção no campo desde 1961, ou pelo menos da exposição, torna-se, conseqüentemente, outra grande surpresa. É assim que Seymour Chatman (1978, p. 148) apresenta a concepção de Booth: “Diferentemente do narrador, o autor implícito não pode nos *contar* nada. Ele, ou melhor, *isso* não tem voz, não tem meios diretos de comunicação, instruindo-nos, silenciosamente, por meio da estrutura do todo”. Rimmon-Kenan (1983, p. 90-91) segue o exemplo: “O autor implícito é — em oposição [ao narrador] e por definição — desvozeado e silencioso”, portanto, “um construto”. Além disso, alinhados a essa ausência de voz, ou para garanti-la, o autor implícito “deve ser despersonificado” e ter seu lugar negado, bem como seu papel na configuração da “comunicação narrativa” (1983, p. 90-91). Ou Nilli Diengott (1993, p. 72): “Booth [...] não confunde o autor implícito com as seguintes entidades: autor real, narrador e personagem”. Ou em relação à inconfiabilidade cinematográfica: “Não pode ser o autor implícito quem relata incorretamente, porque os autores implícitos não fazem relato algum. Eles estão, por definição, por trás das narrativas” (Anderson, 2010, p. 87).<sup>16</sup> É como se tais paráfrases se referissem a um livro diferente de *A retórica da ficção*.

Para agravar a cegueira, elas podem até mesmo exibir a inconsistência de Booth. Assim, a afirmação categórica de Chatman (1978, p. 148) de

---

16 Para uma rara exceção depois de trinta anos, veja Nelles (1993, p. 25-26), surpreendentemente (ou talvez sem surpresa alguma) ignorado desde então nesse ponto crucial. Por exemplo, Phelan (2005, p. 38-49, em referência a Nelles, 1993, em outro ponto) se propõe a revisar o conceito de Booth de autor implícito. Na verdade, ele não o faz, se você comparar as respectivas definições (Eskin, 2007, p. 801-802). Mas ele poderia ter feito isso precisamente nesse aspecto crucial: destacando o apelo incongruente de Booth a um autor implícito falante e, assim, também ajudando a manter o narrador no jogo e no problema potencial que o distingue da autoridade implícita reticente.

que, “diferentemente do narrador, o autor implícito não pode nos contar nada” por não ter “meios diretos de comunicação” é invertida três páginas depois. Então, o modelo de comunicação narrativa de Chatman estabelece o autor implícito como uma peça essencial, ou invariante, enquanto reduz o narrador a um participante “opcional”. Isso significa, é claro, que, na ausência do narrador, é o autor implícito que necessariamente nos conta tudo, e o faz em comunicação direta, ainda por cima. Paul Ricoeur (1988, p. 163, 170) diz isso explicitamente: “Sempre há um autor implícito. A estória é contada por alguém”, a quem o verdadeiro autor delega o papel de “narrador imanente na obra — a voz narrativa”.

A cegueira coletiva para o apagamento dessa divisão torna-se ainda mais estranha considerando-se que a inconsistência em questão deveria saltar aos olhos por múltiplos motivos, mesmo a despeito de sua evidência, sua centralidade e o debate em curso sobre ambos os conceitos, e especialmente a relação entre eles. Desde o início, Booth (1961b, p. 3) enfraquece a polaridade autor/narrador — ou, em outras palavras, funde seus extremos —, tratando o autor como um discursante manifesto, nosso próprio parceiro comunicacional imediato:

Um dos dispositivos mais obviamente artificiais *do contador de histórias* é o truque de ir abaixo da superfície da ação para obter uma visão confiável da mente e do coração do personagem. Quaisquer que sejam nossas ideias sobre a maneira mais natural de contar uma estória, o truque está sempre presente quando *o autor nos conta* aquilo que ninguém na chamada vida real poderia saber [...].

“Na terra de Uz vivia um homem chamado Jó. Era homem íntegro e justo; temia a Deus e evitava fazer o mal.” Com um golpe, *o autor desconhecido nos deu* um tipo de informação nunca obtida sobre pessoas reais, mesmo sobre nossos amigos mais íntimos. No entanto, essa é uma informação que devemos aceitar sem questionar se quisermos compreender a estória que se segue. (grifo nosso).

Se for assim, o autor fala com os leitores diretamente como, ou no lugar de, um narrador privilegiado: alguém “desconhecido”, “confiável” e (ou porque) onisciente, conseqüentemente manejando uma autoridade que dispensa dúvidas. Em suma, o fictício “contador de histórias [...] nos diz”

pessoalmente tudo o que precisamos saber e entender. Esse uso de Booth (1961b), que inclui o zigue-zague entre autor e narrador, contador de histórias e contador, lembra aquele existente há meio século, o qual não foi superado. Por exemplo, em vez de seguir a terminologia recém-considerada e discriminada de Henry James, ele ecoa a antiga linguagem indiscriminada dos jamesianos, notavelmente incluindo Percy Lubbock (1966 [1921]), o melhor deles. Mais perto ainda da origem, seu discurso instável recorda os dois ensaios pioneiros que anteciparam muito de seu livro: “George Eliot and the Omniscient Author Convention” (1958), de W. J. Harvey, e *The Tale and the Teller* (1959), de Kathleen Tillotson. Todos os três contemporâneos trabalhando por uma nova orientação ainda têm um pé no passado, com uma instabilidade, nominal e conceitual, condizente.

A indiscriminação do início, recém-exemplificada, segue ao longo livro, com constante livre alternância entre o autor e o narrador supostamente autorizado como vozes, discursantes, nossos parceiros de comunicação. Na verdade, tais são a extensão e a frequência da contradição de Booth que às vezes nos perguntamos qual das duas, a distinção *ou* a fusão entre esses participantes, é a teoria oficial pretendida e qual é a teoria divergente.

Essa dúvida ganha mais destaque com a evidência de que há mais coisas por trás do autor de Booth surgindo para falar *in propria persona* do que a persistência de usos antiquados ou pensamentos e escrita descuidados. Uma questão principal por trás dessa atribuição infeliz de papéis parece residir nos topos das obras ou dos autores como amigos valiosos. Booth (1961b; e mais abertamente em 1980; 1988) retoma essa metáfora negligenciada com entusiasmo. Dentre os proponentes do século XIX, então, ele cita com aprovação William Ellery Channing: “Nos melhores livros, grandes homens falam conosco, dão-nos seus pensamentos mais preciosos e vertem suas almas sobre as nossas. Deus seja louvado pelos livros. Eles são as vozes dos que estão distantes e dos mortos, e nos tornam herdeiros da vida espiritual de eras passadas” (*apud* Booth, 1980, p. 6). A persistência de Channing na comunicação direta de ideias e pensamentos (por exemplo, “falam conosco [...] dão-nos [...] vozes”) caracteristicamente lembra e explica a de Booth. (O mesmo se dá com o desejo de Holden Caulfield de ter uma conversa por telefone com seus autores favoritos.)

Ora, esses amigos autorais implícitos (por exemplo, Fielding ou George Eliot) devem se dirigir a nós diretamente, já que a mediação (por exemplo, por um narrador) complicaria o seu ensinamento, distanciaria o contato com eles e, assim, colocaria toda a preciosa experiência em risco. A incompatibilidade do discurso imediato com a existência implícita do discursante é ou esquecida ou anulada no zelo visionário do argumento.

Assim, uma ambivalência múltipla trai a si mesma. Distinção ou fusão? E se for esta, inconsciente ou proposital? Ou talvez um cabo de guerra não resolvido dentro de uma dessas polaridades ou de ambas? Seja como for, o resultado é uma inconsistência crônica em Booth, com cada nova ocorrência do autor implícito falante apontando, novamente, o absurdo lógico. Por sua vez, isso põe em risco o próprio conceito de narrador e a própria definição de narrador (in)confiável.

### **2.1.3. Confundindo os comunicadores: formas, penalidades, lições**

Além disso, as recorrências frequentes, claras e diversificadas do problema na sequência eliminam qualquer dúvida remanescente. Às vezes, até ouvimos que “ao segundo eu é dado um papel explícito e falante na estória”, como quando “Fielding comenta” os eventos do romance, os personagens ou o discurso (Booth, 1961b, p. 71). Uma nota *ad loc* revela ainda que tais declarações não são apenas absurdas e inconsistentes, mas também deturpadas. Ali, contra si mesmo, na verdade, Booth cita a definição do “segundo eu” direto da fonte, de seu criador, Dowden: “o ‘segundo eu’ das narrativas escreve e vive e fala através delas” — e não dentro delas. Obviamente, se o suposto autor implícito ou segundo eu executar “um papel aberto e falante” e “na estória”, como se pertencesse ao mundo ficcional, ele seria qualquer coisa, menos implícito ou autoral, exceto no nome incongruente.

Tanto mais incongruente porque a palavra “autor” ocasionalmente até muda de referência, ou se equivoca, entre o eu implícito e o eu histórico.<sup>17</sup> Essa instabilidade adicional compromete até mesmo o que chamamos

---

17 Isso já se manifesta muito antes de Booth (1984), que, sob a influência de Bakhtin, considera a relação entre os dois autores essencialmente problemática.

de melhor citação e, tanto operacional quanto conceitualmente, a própria definição de (in)confiabilidade. Como julgar o narrador (in)confiável em referência, e ainda por cima uma referência equívoca, ao autor histórico?<sup>18</sup> Dentre os argumentos feitos na melhor citação para a distinção do conceito e ponto de vista (“voz”) do narrador apelando para o autor implícito, Booth introduz um ponto que se baseia na contraparte histórica durante a criação da obra: a distinção persiste “mesmo que o próprio autor não esteja ciente disso ao escrever”. Da mesma forma, Booth (1961b, p. 373) agrupa o autor implícito com o histórico ao propor uma autodissociação textual e uma paratextual do narrador. A primeira ganha voz com William Gerhardi (“O ‘eu’ deste romance não sou eu”) no corpo de *Futility* (1922); a segunda, com Nabokov (“Há muitas coisas, além das ninfetas, das quais eu discordo de [Humbert Humbert]”) no posfácio de *Lolita* (1989 [1955], p. 315), adicionado após a publicação original do romance.

Tal qual os instáveis referentes autorais, tem-se os termos de referência. Booth, por vezes, também troca o rótulo “autor” por algum outro termo (por exemplo, “poeta” ou “romancista”) que poderia denotar o escritor histórico em pessoa: o autor de carne e osso ou o primeiro ser, por assim dizer, (mal) escalado para o papel de narrador. Um exemplo seria a *Odisseia*, de Homero, em que “o poeta novamente não hesita em falar por si próprio ou dar um testemunho divino” (Booth, 1961b, p. 6). Do mesmo modo, o comentário sobre *Persuasão*, de Austen, ilustra o que “uma romancista hábil pode fazer em algumas páginas com o uso de sua própria voz direta” (Booth, 1961b, p. 252). Ainda que muito menos comum que a outra confusão (autor implícito/narrador), esta intensifica o problema, desde a desambiguação absoluta da referência dos termos até a classificação dos participantes, autoridades e inconfiabilidades envolvidas.

Mas mesmo esses não revelam ainda a fusão autor/narrador em seu momento mais perceptível (ainda que, como sempre, estranhamente

---

18 Apenas acrescentaremos, agora, que os atributos conhecidos do autor histórico são ainda menos transferíveis para o narrador do que para o autor implícito. Por exemplo, existe realmente uma convenção de que os narradores assumem “o mesmo sexo que o autor, a menos que haja indicações contrárias” (Culler, 1984, p. 4 acerca de Lanser, 1981, p. 167)? E, além do sexo, a dúvida sobre a igualdade de qualquer outra característica empalidece.

despercebido) e autodestruidor. Em grande escala, toda a parte 2 do livro, que começa com um capítulo sobre “Os Usos do Comentário Confiável”, é intitulada “A Voz do Autor na Ficção” (Booth, 1961b, p. 167ss.). Na escala oposta, a alternância ocorre de forma tão sutil quanto um “ou/ou” dentro de uma frase. Assim, Booth aponta para um modo narrativo “que permite aparições diretas do autor ou de seu porta-voz confiável” (Booth, 1961b, p. 8, 175). Tais alternativas bizarras também podem chegar ao limite da autocontradição: “Fielding comenta” e oferece-nos uma “evidência explícita” em seu próprio nome ou quem faz isso é “a imagem que criamos dele a partir do comentário explícito do narrador” (Booth, 1961b, p. 71-73)? Mais frequentemente, encontramos tais quebras do monopólio do narrador em comunicação direta conosco, como: “O que, afinal, faz um autor quando se ‘intromete’ para ‘nos contar’ algo sobre sua estória?” (Booth, 1961b, p. 8); ou a perda da “ilusão se o autor está presente, lembrando-nos constantemente de sua sabedoria antinatural” (Booth, 1961b, p. 45); ou “quem diz isso? Não o Stephen [Dedalus], mas o autor onisciente e infalível” (Booth, 1961b, p. 163).

É igualmente importante ressaltar, entretanto, o que *não* queremos dizer ao tacharmos de inconsistente “a voz do autor na ficção” em Booth (1961b) e de absurda quando atribuída a um falante ou contador distinto. Nossas críticas e contrapropostas não negam ao autor implícito uma “voz” em um sentido geral e figurativo: uma mensagem, por exemplo, ou um ponto de vista, de forma mais geral. Muito menos privamos esse autor de um papel comunicativo como companheiro estrutural e parceiro conversacional do leitor por implicação. Condenar o autor implícito a tal mudez absoluta, sem falar na exclusão — como alguns propuseram —, estabelece uma oposição diametral com o autor falante de Booth que se dirige ao leitor de dentro da narrativa. Contudo, esse extremo oposto se prova insustentável. Por exemplo:

Se o autor implícito é apenas um construto, se sua propriedade definidora (ao contrário do narrador) é que ele “não tem voz, não tem meios diretos de comunicação”, então parece uma contradição de termos colocá-lo no papel do falante em uma situação de

comunicação. (Rimmon-Kenan, 1983, p. 91; veja também Diengott, 1993, p. 72; Nünning, 1997a, p. 100-103; Toolan, 2001, p. 66; Kindt; Müller, 2006, p. 156-158; 2011, p. 68-69; Lanser, 2011, p. 153-154; Richardson, 2011, p. 7; e, sobre filmes, Anderson, 2010, p. 87-88; contraste com Abbott, 2011, p. 469).

Esse “se... se... então... uma contradição de termos” usa o nome da lógica em vão. As armadilhas lógicas apenas mostram que o argumento não se sustenta. Ou seja, como ser um “construto” impossibilita ser um “falante em uma situação de comunicação”? Se isso fosse verdade, então como o autor possivelmente transmitiria a nós os sinais e as validações da (in)confiabilidade do narrador? (Sobre a necessidade destes, ver Rimmon-Kenan, 1983, p. 102-103) Além disso, se fosse impossível para um “construto” ser um “falante em uma comunicação”, então o narrador também não poderia ser tal falante, afinal o narrador também é um construto. Nenhum texto nos entrega um retrato total e oficial do narrador; e nenhum texto expõe as intenções, comissões e omissões do narrador o tempo todo. Pelo contrário, as assim chamadas características narrativas, com a (in)confiabilidade sempre inclusa, são, em sua maioria, uma questão de inferência, e inferência processual ainda por cima: ao longo de toda a obra, gradual, distribuída, incerta, modificável, até mesmo reversível e possivelmente mantendo a ambiguidade até o final, como em *A volta do parafuso*, de Henry James (Sternberg, 1985, p. 222-227) ou em *A sonata a Kreutzer*, de Tolstói (Yacobi, 2005a). Isso gera um processo de (re)construção por excelência, comparável e, de fato, permanentemente em referência cruzada com figura do autor.

Da mesma forma, por que “não ter voz, não ter meios diretos de comunicação” torna impossível (“uma contradição de termos”) que o autor cumpra o papel do falante ou comunicador?<sup>19</sup> Somente a partir da premissa, errônea tanto em fatos quanto em raciocínio, de que a comunicação deve ser vozeada, direta, explícita, como se não houvesse comunicação fora de tal linguagem, ou fora da língua de modo geral. Esse erro se torna particularmente gritante em “um modelo semiótico de comunicação” (invocado

---

19 Ou pertencer à “situação narrativa” (Genette, 1988 [1983], p. 137, 139ss.)?

por Rimmon-Kenan [1983, p. 89]). Mesmo no discurso verbal, porém, os leitores sempre sentiram que Homero, ou Dante, ou Shakespeare, ou D. H. Lawrence, por exemplo, “falava com eles” através dos personagens e da orquestração do todo. É exatamente assim, você recordará, que o “segundo eu” de Dowden opera, assim que “vive”.

Ao dotar o autor implícito com uma voz articulada, de narrador, então, Booth fica no polo oposto ao dos que querem silenciar e expulsar a autoridade máxima da narrativa, bem como dos que querem despersonalizá-la. Mesmo assim, quem esperaria encontrar um autor implícito literalmente ostentando características adicionais que são, por natureza, distintamente reservadas ao narrador em contraste com o autor? Uma dessas características consiste em ser “dramatizado”, da qual “talvez as diferenças mais importantes de efeito narrativo dependam” (Booth, 1961b, p. 151). Anteriormente, já vimos o tratamento ineficaz dado por Booth a essa característica: ele nunca a define; ele a deixa ambígua entre “dentro do enredo” ou “assimilado pelo mundo ficcional” (como em James) e “caracterizado” ou “personificado” (o termo mais usado atualmente); ele nem ao menos aprecia o quão diversa mas inevitavelmente ela retrata e distingue os membros de qualquer grupo ao qual se aplica. Não obstante, Booth reconhece, em princípio, que, entre comunicadores, a “dramatização” pode ser aplicada apenas aos narradores, jamais aos autores implícitos. E como poderia ser diferente, dada a existência descorporificada deste, como um “núcleo das normas e escolhas” (Booth, 1961b, p. 151-153, 74)? Contrariando, porém, essa premissa e essa prática definidoras, razoáveis e, de fato, obrigatórias, com poder distintivo, ainda por cima, Booth às vezes opta por dramatizar também o comunicador indramatizável, e sob esse mesmo rótulo.

Em *Emma*, por exemplo, temos “um belo exemplo da autora dramatizada como amiga e guia. ‘Jane Austen’, assim como ‘Henry Fielding’, é um protótipo de sagacidade, sabedoria e virtude” (Booth, 1961b, p. 264). Esse é um “caso” exemplar, lembre-se, não uma exceção. E a atração da metáfora da amizade ajuda a explicar a cegueira para a brecha envolvida na lógica narrativa. Além disso, o preçõ supera uma nova ofensa contra uma teorização razoável, consistente e discriminatória dos comunicadores narrativos, com todas as suas implicações. Como demonstraremos a seguir, dramatizar

os autores implícitos (e nem todo autor é tão “belo” como Jane Austen) os torna vulneráveis ao julgamento de confiabilidade. Isso os coloca entre nós, por assim dizer. Quando muito, os teóricos e críticos estão inclinados a associar um ponto de vista corporificado (dramatizado, pessoal, humanizado, individualizado) a um ponto de vista inconfiável, e vice-versa.<sup>20</sup>

Outra característica distintiva do narrador, de importância ainda maior, porque ainda mais constitutiva, encontra-se na mediação. Em uma definição óbvia, o narrador é um mediador, enquanto o autor implícito (suas visões, valores, objetivos etc.) é mediado (“implícito”) pelo narrador e pelos outros elos (refletores, narratário, narradores secundários) na corrente comunicativa que o narrador primário (confiável ou não) inicia, mantém e, de acordo com sua vontade, amplia ao citar vozes e visões inferiores (essas também podendo ser confiáveis ou não). Ao mesmo tempo, o narrador media (novamente, de forma confiável ou não) o mundo ficcional para a informação do público em questão, incluindo nós, leitores, que não temos acesso direto a ele. Entretanto, Booth ocasionalmente projeta no autor esse recurso constitutivo do narrador. Assim, a “narração realista” procura criar “a ilusão de que os eventos estão ocorrendo sem a mediação do autor” (Booth, 1961b, p. 57). O que significa, é claro, que por trás e além dessa fachada ilusória, é o autor implícito que media os eventos. Que espaço e papel isso deixa para o narrador, se é que sobra algum, permanece obscuro. Também não fica claro se o relato fornecido, e com ele o autor supostamente mediador, pode ser inconfiável, como qualquer outro mediador. E qualquer que seja a resposta, o autor mediador seria considerado (in)confiável em referência (circular) às suas próprias normas?

Mas a troca, na última citação, entre “narração” e “autor” aumenta ainda mais a nossa surpresa. Será que a fusão chega ao intercâmbio dos próprios nomes? Sim, nós encontramos o autor sendo literalmente denominado “narrador” às vezes. Em “Os Assassinos”, por exemplo, não há outro narrador com exceção do segundo eu implícito que Hemingway cria” (Booth, 1961b, p. 151): um ser autoral implícito como narrador vocal

---

20 Por sua vez, o que se segue sobre esse assunto nesta subseção será considerado na seção 4.6 a seguir.

exclusivo. Ou “os grandes narradores” sempre conseguem tornar seu “resumo interessante, como Fielding faz” (Booth, 1961b, p. 170). Pior ainda, também encontramos o autor implícito descrito como conarrador, alguém que opera sob o nome compartilhado ao lado de outro “narrador”, o qual ele, ao mesmo tempo, em sua capacidade autoral, inventa e manipula nos bastidores. Temos aqui uma formulação teórica, já citada em outro contexto, que afirma e ilustra exatamente isso. Com os “narradores inconfiáveis”, os “valores” ou “fatos” na narrativa “partem do autor implícito como contador” (Booth, 1983 [1961], p. 431): dois comunicadores globais, um inconfiável, o outro confiável, executando o mesmo papel narrativo de uma vez só. A mente se espanta com tal impossibilidade. Contudo, *A égua verde*, de Marcel Aymé, por exemplo, supostamente conta com “dois narradores, o autor não especificado, suave, irônico, mas confiável em suas opiniões básicas, e o outro, um retrato pintado de uma égua verde, uma espécie de deusa lasciva do amor” (1961b, p. 180). Além disso, o primeiro narrador, por assim dizer, supostamente relata e comenta do início ao fim: ele “nos conta [coisas] de novo e de novo” em sua voz de autor confiável, Booth (1961b, p. 180) insiste. Por outro lado, ainda que Booth nunca ressalte isso, o segundo “narrador”, a égua, é emoldurado pelo discurso do primeiro, expressando-se somente de tempos em tempos, e em pensamento silencioso em vez do discurso vozeado: um monologista, nem sequer alguém comunicativo, que narra e é “dramático” — como em Browning —, portanto, um refletor, na verdade. Logo, nenhum dos supostos narradores o é de fato.

O desaparecimento de qualquer narrador propriamente dito, quanto mais de um contínuo, da cena da narração maximiza o suposto papel narrativo do autor implícito. Além disso, ele, ainda por cima, se duplica, como “a imagem do ‘autor’ que tem sua existência apenas no livro” (Booth, 1961b, p. 181), ao contrário de seu criador histórico e homólogo, Marcel Aymé. É daí, então, que surge o participante mais ocupado da ficção, envolvido, concomitante e exclusivamente, em todos os trabalhos narrativos da obra, chegando ao ponto do monopólio inconcebível. Em termos futebolísticos, seria mais fácil imaginar um jogador que chuta a bola de um canto do campo e corre, à velocidade da luz, para cabeceá-la para o gol.

Inversamente, podemos verificar que a hierarquia de papéis e poderes pode ser revertida, dando vantagem ao narrador. Em *Lolita*, por exemplo, Humbert desfruta do “controle completo e ilimitado” de um autor — mesmo além da sepultura, por meio do “Prefácio” do Dr. John Ray —; dessa forma não é de se estranhar que os “leitores tenham negligenciado as ironias de Nabokov” (Booth, 1961b, p. 390). A reversão de papel-e-poder entre os discursantes falantes e implícitos pode ir ainda mais longe. “É das normas do narrador que Tom [Jones] se distancia quando se mete em algum problema”, mas “o autor está sempre lá em sua plataforma para lembrar-nos, por meio de sua sabedoria e benevolência, [...] de como a vida humana deveria ou poderia ser” (Booth, 1961b, p. 217). Mesmo dados os significados óbvios dos termos — assim como suas respectivas definições e a insistente separação entre eles na melhor citação anterior —, você esperaria que as normas do autor implícito fossem violadas e que o narrador pregasse a importância crucial delas para uma vida boa. De fato, algumas linhas a seguir, essa inversão de papéis é revertida de volta ao normal por um curto tempo, e somente em relação à parte falante. Aqui, por sua vez, “o narrador” recupera a sua voz, tornando-se “um coro rico e provocante”, com toda a “sabedoria e aprendizado e benevolência” que haviam acabado de ser atribuídos ao autor (Booth, 1961b, p. 127). Logo a seguir, porém, temos ainda outra variante, uma que preserva o papel falante do narrador, mas às custas da estrutura e das prioridades gerais da narrativa. “Não é com Fielding que nos importamos, mas com o narrador criado para falar em seu nome” (Booth, 1961b, p. 127): isto é, em nome do Fielding histórico, e presumivelmente “criado” por ele também. Pois o suposto autor implícito intermediário — o “Fielding” com quem nos importamos, de acordo com Booth em outro trecho (Booth, 1961b, p. 215-218) — é mantido fora de cena aqui. Na ausência do autor implícito, além disso, mesmo o seu epíteto distintivo pode ser transferido ao falante, junto com os outros atributos e privilégios autorais. Assim, temos a referência ao “personagem implícito do narrador” (Booth, 1961b, p. 219; cf. Genette, 1988 [1983], p. 139).

#### 2.1.4. O autor implícito vulnerável a julgamentos de confiabilidade?

Ainda assim, finalmente, seria de se esperar que tais misturas, oscilações e intercâmbios entre características, poderes, classificações, operações e até nomes — com seus efeitos danosos cumulativos — deveriam cessar quando se trata da confiabilidade definitiva do autor em comparação com a variável do narrador. A inconsistência de Booth, entretanto, não conhece limites, e essa premissa fundamental desmorona, por sua vez, nas mãos dele. Se, mesmo agora, você acha difícil acreditar nisso — o que não surpreende —, veja esta sequência de alegações, por exemplo. Ela vai da pura impossibilidade da existência do autor como um personagem até a incoerência, caótica por si mesma, da inconfiabilidade dramatizada do autor. O autor, então, torna-se vulnerável a uma escala inteira de exposições ou autoexposições.

Em *Tom Jones*, ouvimos, “Fielding dramatiza a si próprio e à sua narração” (Booth, 1961a, p. 76), como se a dramatização se aplicasse ao autor *implícito* de alguma forma. Ainda assim, por mais bizarra que seja, a referência aqui corresponde ao ser implícito de Fielding, não ao seu narrador e à *sua* narração. Mas o que segue imediatamente deve, certamente, se referir ao narrador: “mesmo que ele seja essencialmente confiável”, precisamos verificar isso novamente a todo momento “comparando palavra por palavra e a palavra com a ação”. Quem mais, além do narrador, esse “ele” subsequente poderia ser? Afinal de contas, o autor é “confiável” por definição e é a medida de todas as outras vozes ou visões essencialmente questionáveis no discurso, a começar pelo narrador. Ou assim achávamos.

Booth (1961a, p. 77), ao contrário, começa a discutir em termos explícitos a possibilidade (impossibilidade, na verdade) de “o autor” agir sem “a onisciência tradicional” e, assim, não mais “não genedramatizado”, tornar-se vulnerável, de fato, aos julgamentos de confiabilidade. Em *The Awkward Age*, por exemplo, “James” não vê através das “superfícies”, mas apenas conjectura sobre seus “significados”: “O autor é dramatizado [...] como parcialmente ignorante sobre o que está acontecendo” — consequente e inevitavelmente falível. (Compare com Booth, 1961b, p. 161-162 sobre as “suposições ocasionais” feitas por “Fielding” em *Joseph Andrews*.) Então,

o autor implícito pode se tornar inconfiável não apenas aos olhos dos leitores que discordam das suas normas, julgando-as e aquele que as defende desde o exterior<sup>21</sup>; o mesmo julgamento pode vir do leitor implícito, com base em evidências internas, autorais, tais como as falhas de conhecimento atribuídas a “James”. O autor implícito como traidor ou comprometedor de si mesmo, por assim dizer. Isso enfraquece a própria ideia do autor como fonte, ponto de referência e manipulador da (in)confiabilidade — parte de sua onicompetência geral na questão — e, com ela, toda a teoria de Booth.<sup>22</sup>

## **2.2. “Pessoa”, um aspecto muito ou pouco explorado? A linha entre mediadores apagada e redesenhada**

### **2.2.1. Narrador, refletor, informante**

Além de apagar a linha que separa o narrador do autor implícito, Booth (1961a; 1961a) apaga a que existe entre o narrador e o sujeito não narrador, especialmente focal, como mediadores de uma comunicação autoral.<sup>23</sup> Booth (1961b, p. 150) ataca declaradamente a distinção de “pessoa” como “a mais explorada” no estudo narrativo e que há muito faz jus a um longo descanso. Para tomar o exemplo mais simples, esse movimento reduutivo consideraria igualmente como “narração” as declarações “Eu me senti feliz” e “Ela se sentiu feliz”, em vez de contrastá-las como “narração” vs. “reflexão”, desde que ambas atribuissem a experiência da felicidade à mesma experienciadora feminina na mesma forma de visão interior resumida. O autorrelato equivale, como ato narrativo, ao relato externo sobre si mesmo. Ou assim Booth essencialmente prega.

---

21 Por exemplo, Suleiman (1976); Sparshott (1986); Edmiston (1987); Le Guin (1997); Otway (2015, p. 20-21); compare com Sternberg (1984, p. 812-816 sobre como o autor descredita a si mesmo ao trapacear na obra *Tragic Muse*, de James).

22 Lembre-se de sua definição de (in)confiabilidade em referência ao narrador estar ou não de acordo com o autor implícito como autoridade suprema.

23 Ou melhor, mediadores da comunicação autoral segundo a “melhor citação”, em que Booth mantém o silêncio (“implícito”), em outras palavras, pois, quando tornado vocal, ele necessariamente dispensa a mediação. Essa condição está em vigor em toda a seção 2; depois disso, o silêncio autoral está subentendido.

Essencialmente, já que Booth carece da metalinguagem para descrever a suposta equivalência com tanta precisão, como parte de sua falta de familiaridade geral com a teoria do discurso relatado (vocal ou mental). A seguir, isso se provará, cada vez mais, um déficit fundamental e característico. O que não é de se admirar, considerando a forte associação tanto do discurso narrativo quanto do não narrativo com a citação — o que se faz inevitável na ficção — e o predominante esquecimento dela.

De forma não menos significativa, como também virá à tona, a polaridade que Booth declara inútil e, portanto, melhor se eliminada, assume múltiplas formas, linguísticas e conceituais, a partir dos respectivos rótulos. Em termos polares tradicionais, os quais Booth frequentemente adota, mesmo que apenas para igualá-los, ele, desse modo, apagaria a diferença entre um narrador “em primeira” e “em terceira pessoa” ou, de maneira similar para ele, assim como para outros, incluindo seus oponentes, entre “narrador” e “refletor”. (De forma geral, a diferença apagada se dá entre “narrador” e o que chamaremos de “informante”, de acordo com Sternberg, 2005, sobre a “auto[in]consciência”.) Além do mais, o apagamento aboliria a própria disparidade na referência verbal a esses mediadores, para completar a assimilação (principalmente) da pessoa que reflete pela que narra e tem papel de participante.<sup>24</sup>

---

24 Para algumas críticas anteriores, especialmente as que se opõem à rejeição de Booth das variações de “Pessoa”, ver, por exemplo, Goldknopf (1969, p. 15ss.); Cohn (1966, p. 100-102; 1981, p. 163ss.); Stanzel (1978, p. 154-157; 1984, p. 82ss; 1990, p. 812); Fludernik (1996, p. 166ss). Mas esses, por sua vez, estão abertos à crítica por sua atenção insuficiente à diferença entre a pessoa gramatical (por exemplo, primeira, segunda, terceira) na superfície e o papel do participante discursivo manifestado por ela (por exemplo, narrador, refletor), nossa preocupação focal a seguir. Sobre essa diferença no quadro da dêixis, veja Sternberg (1983a).

Por outro lado, a designação do refletor como narrador, ou vice-versa — por vezes incluindo o apagamento manifesto da linha divisória — continuou a se manifestar ao longo das décadas desde Booth, 1961b. Essas recorrências se estendem de, digamos, Hardy (1968, p. 10) ou Ross (1976, p. 1.232), que insistem em chamar Strether de “narrador”, passando por Genette (1980 et al.), que colocam o narrador homodiegético entre focalizadores/focalizações, até Heyd (2006, p. 270) ou Hansen (2009). Phelan (2014, p. 52-54) chega, até mesmo, ao ponto de se referir a cada um dos três monologistas interiores de *O som e a fúria* (Benjy e Quentin, além de Jason) como “personagem narrador”. Dentre essas, a fusão genetiana é a mais evasiva e prevalente, por isso receberá mais menções a seguir.

Os supostos narradores em terceira pessoa, portanto, passam a incluir Emma, de Jane Austen; Maisie, Fleda Vetch e Lambert Strether, de James; e Gregor Samsa, de Kafka, cada um deles responsável por uma “obra-prima” na arte narrativa (por exemplo, Booth, 1961b, p. 201). E a sua suposta equivalência (e conseqüente assimilabilidade) aos narradores propriamente ditos consiste, entre outras coisas, no seu compartilhamento da variável ou espectro que é nossa preocupação primária: ambos os tipos de mediadores variam igualmente do limite positivo ao negativo de confiabilidade. Como “evidência” de que a disparidade entre esses dois mediadores é “menos importante do que tem sido frequentemente afirmado”, Booth menciona “o fato” de que variáveis-chave como “dramatizado” vs. “não dramatizado” (ou “cena” vs. “resumo”) também co-ocorrem ao longo da linha divisória tradicional: elas supostamente “se aplicam igualmente tanto à narração em primeira quanto em terceira pessoa” (Booth, 1961b, p. 151).

Com a distinção apagada, uma lista de quatro “grandes narradores” destaca “Cid Hamete Benengeli, Tristram Shandy, o ‘eu’ de *Middlemarch* e Strether, com sua visão [‘narração’, por assim dizer] através da qual a maior parte de *Os Embaixadores* chega a nós” (Booth, 1961b, p. 149-150). No entanto, será que Strether — ou Emma, Fleda, Gregor — realmente pertence a esse lugar, entre os narradores? Eles são todos, pelo contrário, focalizadores (experenciadores, observadores) e sujeitos mediadores, inconscientes desse fato, que, *como tal*, não comunicam absolutamente nada, muito menos narram coisa alguma para quem quer que seja — seja para seus companheiros personagens dentro do mundo imaginado ou para leitores externos. (*Como tal*, porque esses sujeitos evidentemente narram e, por outro lado, comunicam ao trocar de papéis, no mundo ficcional, de experenciadores privados para manifestantes públicos:<sup>25</sup> para participantes em cenas ficcionais de diálogo, para narradores dentro da narração, ou para discursores manifestos em geral.)

A lista de quatro “grandes narradores”, portanto, já se retrai com o apagamento da distinção. Isso nos permite antecipar, em resumo, a principal

---

25 Ou seja, eles se transformam de “refletores” (Henry James) ou “filtros” (Chatman, 1986; 1990) ou “focalizadores” (Bal, 1985; Prince, 2001) em “narradores”, em pares e linguagens que iremos discutir a seguir, começando nesta seção.

e mais relevante penalidade incorrida, a saber, que amalgamar os quatro apaga, também, uma diferença significativa na (in)confiabilidade. Com essa diferença, nós *não* queremos dizer que, como alguns estranhamente declararam, a característica variável da (in)confiabilidade — incluindo o seu próprio nome — aplica-se somente a um dos tipos de mediadores em oposição ao outro. Por exemplo, os três narradores propriamente ditos da lista estariam, como tal, expostos, por consequência, aos julgamentos de confiabilidade, mas não Strether como um refletor, um caso cujo julgamento nunca foi aventado, ao menos não com esse nome (por exemplo, Stanzel, 1984, p. 150-152; Chatman, 1990, p. 149-154; Fludernik, 2005, p. 28).<sup>26</sup>

Quando muito, poderíamos argumentar, o sapato está no pé trocado. Comparado com os três narradores genuínos da lista, um Strether não é nem mesmo um sujeito igualmente vulnerável, muito menos invulnerável: ele é, pelo contrário, *mais* exposto aos julgamentos de confiabilidade e, sobretudo, *mais* propenso a trair a inconfiabilidade. Exatamente porque, dentre o quarteto listado, apenas ele *não* narra sua história e seu mundo fictício para alguém, mas inconscientemente os media (“reflete”) de dentro, portanto, ele, e somente ele, não tem consciência de qualquer audiência a observá-lo — ou sequer reconhece o funcionamento de sua mente — e, assim, não tem razão alguma para se proteger contra a autoexposição.

A respeito da propensão à exposição, lembre-se de como ela varia dentro da própria narração: entre o tipo “dramatizado” e o “não dramatizado”, ou entre a representação específica e o comentário (2.1 anteriormente). Assim, a (in)consciência da audiência, ou a auto(in)consciência, adiciona agora uma terceira variável. Em casos particulares, as formas assumidas por essas três variáveis convergem ou divergem livremente, com a ameaça à confiabilidade do mediador aumentada ou diminuída de acordo.

Tudo mais sendo o mesmo, no entanto, essa mesma inconsciência também torna um Strether refletor mais confiável (ou menos inconfiável) do que um narrador correspondente. Ele não tem nenhuma audiência externa para persuadir, impressionar, divertir, enganar, intimidar, poupar

---

26 Nesse sentido, Booth sabe melhor. No entanto, como virá à tona a seguir, sua fusão narrador/refletor esconde da vista algumas diferenças importantes – (in)consciência do público, acima de tudo – dentro de sua (in)confiabilidade compartilhada.

com um relato moldado ou manipulado. Ele pode, portanto, senão falar, então pensar livremente, por assim dizer, assim como outros solitários podem imprimir suas mentes. “Durante toda a sua vida, Mark Twain escreveu cartas duplas: uma ele enviava, a outra ele escrevia para si mesmo — e ali ele escrevia o que ele pensava” (Chklovsky, 1977 [1926], p. 7).

### **2.2.2. Autor vs. narrador, narrador vs. não narrador: distinções comparadas e correlacionadas**

Essa *autoinconsciência* tanto maximiza quanto modera a vulnerabilidade de Strether ao julgamento (ou, em princípio, de qualquer informante) em comparação com todos os narradores genuínos na lista. Outra comparação, porém, produz uma diferença não apenas no grau de inconfiabilidade ameaçada (potencial), mas em espécie, de modo que o narrador genuíno também passa a figurar como um antípoda falível. Nos termos dessa comparação, Strether é completamente diferente do autor (implícito), conforme exposto em 2.1, a quem — ao contrário do narrador, e mais ainda do informante não narrador — a inconfiabilidade não se aplica de forma alguma: como mestre em vez de mediador da ficção, ele goza da mais alta autoridade por definição.<sup>27</sup>

Analisados conjuntamente, então, 2.1 sobre autor/narrador e 2.2 sobre narrador/refletor sugerem uma distinção qualitativa na questão da (in) confiabilidade e um subagrupamento quantitativo no polo desprivilegiado. Ao mesmo tempo, a distinção categórica do autor, nesse quesito, em relação a ambos os seus delegados ou mediadores em 2.2, bem como a seu análogo narratorial mais próximo em 2.1, complica as relações entre os dois pares em questão. E esse nem é o único fator complicador aqui. Em vez disso, o paralelo estabelecido em 2.2.1 para a confusão narrador/autor, e o dano cumulativo incorrido, vai ao encontro de pelo menos seis diferenças notáveis entre os dois pares de termos. (Ou sete, se você contar a diferença na confiabilidade que acabamos de esboçar e à qual nos dedicaremos a seguir.)

---

<sup>27</sup> A definição que, conforme mostrado em 2.1, a dualidade ou a multifacetação de Booth virtualmente desfaz, a um preço proibitivo.

## (1) Confusão versus apagamento

O primeiro ponto de dessemelhança se refere ao nosso uso diferencial de “confusão” e “apagamento”, respectivamente, em meio à fusão compartilhada de agentes no discurso narrativo. Se a fusão anterior de Booth dos agentes narrativos em 2.1 é não declarada, até mesmo autocontraditória, intermitente e, às vezes, possivelmente inconsciente, esta (narrador/refletor) é deliberada, articulada e conceitual: na verdade, parte de uma doutrina falaciosa maior sobre “pessoa” (a ser discutida a seguir). Pouco surpreende que, uma vez introduzida (Booth, 1961b, p. 150-151), ela retorne durante toda *A retórica da ficção*, particularmente nos capítulos que tratam da (in)confiabilidade.

## (2) Papéis trocados ou subordinados, fundidos ou discriminados

Essa última fusão narrador/refletor não assume a forma de uma troca impensada entre os dois participantes em questão e, por extensão, entre seus nomes — os conceitos mais os termos que os referem. Em vez disso, Booth agora subordina desafiadoramente o par narrador/refletor sob uma rubrica comum, a narratorial, na maioria das vezes.<sup>28</sup> Em uma escala maior, a parte 3 de Booth (1961b, p. 271-398) alterna constantemente entre os tipos de mediadores sob o título “Narração Impessoal”. Em uma escala menor, lembre-se da lista quádrupla de “grandes narradores” que inclui Strether, a quem Booth às vezes se refere como um “refletor” jamesiano. Entretanto, os sujeitos pensantes que James denominou *refletores*, *espelhos*, *registradores* ou *veículos* (ou *centros*) *de consciência* foram também referidos por ele próprio, explicitamente, mas com menos notoriedade, como “não narradores” (p. 308).<sup>29</sup> Em outro texto, mais especificamente, James (1962 [1934], p. 70)

---

28 Mas veja a seção 2.3.

29 Isso contradiz categoricamente a afirmação de Franz Stanzel (1984, p. 151) de que James subordinou o refletor sob o narrador e, ainda mais estranho, que Booth “segue o exemplo de James”. Além disso, o “não narrador” de James contrasta com o abuso do termo em Currie (1995a, p. 136-137): ali ele serve para distinguir os falantes secun-

refere-se a Rowland Mallet — o centro de consciência em *Roderick Hudson* — “exatamente como um espelho, nem um pouco autobiográfico ou formalmente ‘em primeira pessoa’, embora o seja”. Assim, James antecipa, há muito tempo, a distinção difundida atualmente entre “Quem percebe?” e “Quem narra?”. Além disso, ele antecipa essa questão sem confundir os dois mediadores distintos, como faz Genette (1980, p. 189ss.), com um grande número de seguidores, quando localiza o “narrador em primeira pessoa” entre os observadores (“focalizações” ou “focalizadores”). Booth, portanto, teria feito bem em seguir a deixa dessa antecipação inicial, assim como seus aparentes antípodas do tipo genetiano ou outros.

Ademais, enquanto opõe esses dois sujeitos mediadores, James também insiste em sua co-ocorrência na prática. O narrador requer um ou mais não narradores se ele pretende internalizar o mundo narrado e refleti-lo de dentro.<sup>30</sup> Ao mesmo tempo, os não narradores, quer queiram quer não, precisam de um narrador para comunicar (citar, transmitir) seu pensamento e sua imagem de mundo (na verdade, sua reflexão) para nós, leitores, de uma forma ou de outra. Daí a estranheza da ideia, corrente desde Cohn (1978,

---

dários e de todos os outros níveis inferiores da narrativa (chamados de personagens não narradores) de narradores primários, como se a propriedade narrativa dependesse do nível ou escopo do discurso dirigido a uma audiência. Veremos mais sobre isso em breve, incluindo a referência igualmente enganosa ao contador principal como “o narrador” (por exemplo, Phelan; Booth, 2005b, p. 388).

30 Mas o narrador pode não querer fazê-lo, nem mesmo na forma de visões interiores locais que revelam o motivo ou plano do agente — não o pensamento do refletor em si, como em James — e percorrem previsivelmente a principal corrente narrativa. Assim, temos a frequente abstenção da Bíblia de tais visões interiores e suas contrapartes “objetivas” modernas, por exemplo, nos romances de Dashiell Hammett e nos contos de Hemingway (Sternberg, 1985; 2001b; 2005, p. 232). Mesmo a narração onisciente e autorizada, então, pode dispensar a reflexão. A opinião contrária de Booth (1961b, p. 18) vai contra a razão e o empirismo igualmente: “O ato de narração [...] é, em si mesmo, a apresentação do autor de uma ‘visão interior’ prolongada de um personagem”. Ele está entre os primeiros a expressar essa demanda injustificada de interioridade, mas não foi o último: a definição de “experencialidade” de Fludernik (1996) baseia-se e funda-se nela, por exemplo, assim como Palmer (2004) sobre mentes ficcionais, várias aplicações da ToM (Teoria da Mente) à narrativa (Zunshine, 2006), e todas as concepções de narratividade que a restringiriam à ação humana orientada pela mente (Sternberg, 2003a; 2003b; 2009; 2010, p. 576-581). A relação de dependência narrador/refletor, baseada na vinculação estrita, se dá apenas na outra direção, como a próxima frase do texto explica.

p. 217-265), de que existem “monólogos interiores autônomos”, “não mediados” e sem narrador por definição, inclusive pertencentes à ficção “não narrativa”.<sup>31</sup> É como se esses monólogos pudessem dispensar a transmissão do narrador, por meio de citações, e, de algum modo, saltar por si próprios dos buracos mais profundos da mente para a página diante de nós.

Igualmente insustentável é a, ainda mais difundida (pelo menos antes de Sternberg, 1981b; 1982a; 1982b; 1985, p. 365-440), “falácia do discurso direto”. Por meio dela, a citação direta reproduz literalmente o enunciado ou pensamento original, de forma a impedir a interferência do narrador (principalmente uma interferência inconfiável) no original na citação. Curiosamente, alguns (entre eles, Hough, 1970, p. 220; Cohn, 1978, p. 14, 100ss.; Banfield, 1982; Jahn, 1997, p. 451ss.) estenderiam esse impedimento falacioso ao discurso indireto livre, uma das principais formas pelas quais James (antes dele, Austen; depois dele, Woolf) encena o refletor em suas operações mentais.<sup>32</sup> Assim, presumidamente não mediadas, na forma ou no efeito, tanto a citação direta quanto a indireta livre erroneamente passam a desfrutar da presunção da confiabilidade do citador: elas copiam a reflexão original do sujeito, por assim dizer, com o valor de verdade mais alto possível da correspondência literal objeto/imagem. Essa formulação teórica é exatamente no que reside a falácia, incluindo a consequência direta em nosso tópico.

O próprio James, novamente, é mais sábio e evita cair em um desatrelar impossível entre reflexão e narração. O Prefácio de *Os embaixadores* encapsula, então, o arranjo dois-em-um preferido de James:

Outras pessoas em número nada escasso povoariam a cena, cada uma com seu interesse pessoal, com sua situação a ser abordada [...]. Mas a percepção de Strether sobre essas coisas, e apenas a dele, serviria para mostrá-las; eu deveria conhecê-las apenas através do

---

31 Essa ideia foi repetida, por exemplo, em Genette (1988 [1983], p. 51); Fludernik (1993a, p. 738; 1996, p. 126, 218); Cohn (1999, p. 104-105); Tumanov (1997, p. 5ss.) e refutada em Sternberg (2005, p. 248-251).

32 Assim como o discurso direto, “ele reproduz literalmente a linguagem mental do próprio personagem” (Cohn, 1978, p. 14) ou a linguagem falada (Hough, 1970, p. 220). Examinados em, por exemplo, Sternberg (1982b; 1991a; 2001a).

conhecimento mais ou menos tateante que Strether tinha delas, já que esses mesmos tateares figurariam entre seus movimentos mais interessantes. (James, 1962 [1934], p. 317-318).

Observe a distinção lúcida dos papéis, dos pontos de vista e até mesmo das pessoas gramaticais dentro do arranjo ou da montagem textual de *Os Embaixadores*. Há a “percepção” ou o “conhecimento” tateantes de Strether quanto ao mundo que ele encontra progressivamente; e há “eu” como o narrador que “sabe” e “mostra” aquele mundo através da percepção ou conhecimento tateantes de seu refletor e, em teoria, apenas através deles.<sup>33</sup>

Assim, os dois participantes distintos<sup>34</sup> se combinam para estabelecer Strether como o foco tanto da narração quanto do interesse, enquanto geram uma variedade de outros efeitos jamesianos que estão completamente além do entendimento de Strether. Central para esses efeitos é o jogo com os universais narrativos (suspense, curiosidade, surpresa) durante todo o tempo, mas de uma forma nova, internalizada. Assim transformadas, as dinâmicas do interesse narrativo são lançadas e sustentadas pelo narrador por meio da reflexão de mundo parcial, lacunar e móvel no percurso de Strether da ignorância ao conhecimento (Sternberg, 1978, p. 290ss.; também p. 129ss. sobre a poética comparável de Jane Austen).

---

33 Aqui e ali, Booth de fato reconhece essa duplicidade, contrariando sua redução oficial dos dois mediadores em “narradores”. Por exemplo, “o refletor em terceira pessoa pode ser mostrado” — *por* um narrador, presumivelmente — de tal e tal maneira, ou estado, ou movimento (1961b, p. 157). Ali reaparece até mesmo o verbo temático “mostrar” usado por James anteriormente, apenas na voz passiva cautelosa, deixando sem nome o agente (narrador) que mostra o refletor em ação.

34 Na verdade, pelo menos três, e assim a *montagem em perspectiva* se torna três-em-um. Pois ela necessariamente inclui (“implica”) o ponto de vista do leitor: como algo não apenas a ser considerado, mas também alternável entre confiabilidade e o inverso (por exemplo, entre conhecimento e ignorância) por meio de manipulações narrativas apropriadas. Além disso, quando o discurso cita a fala de Strether, ao invés da sua mente, a montagem perspectiva se torna quádrupla, porque o interlocutor de Strether (assim como o de James) também entra em cena. (Veja a análise detalhada de *Os embaixadores* em Sternberg, 1971, p. 299-431.) Mas esses refinamentos podem esperar. Por enquanto, apenas apontamos novamente para a relevância direta da citação e sua teoria para o nosso tópico atual.

Além disso, a distinção dentro do dois-em-um inclui, notavelmente, a variável da confiabilidade, como sugerido pelos “tateante... tateares” reservados para Strether. Ele deve ser ao menos temporariamente inconfiável — ainda que de forma dinâmica e decrescente, via de regra, assim como as heroínas de Austen — em seu percurso em zigue-zague até o “conhecimento” pela tentativa e erro; enquanto o narrador autorizado acessa e exhibe a provação mental secreta de Strether de forma a guiar (ou desviar) as inferências sobre ela e sobre o mundo, ela em relação ao mundo, que são progressivamente (re)formadas pelo leitor igualmente tateante. Mesmo em meio à coocorrência, então, a distinção narrador/não narrador persiste — ou até mesmo se torna mais saliente —, assim como ela também persiste não importando que mudança ocorra nas relações entre esses dois em outro momento e de outra forma. (Pense em como as mesmas combinações [narrador/refletor, citador falante/citado pensante] se unem, em princípio, às limitadas e diversas visões interiores oferecidas pelos épicos ou romances clássicos.)

São exatamente tais não narradores que surgem, em Booth, unidos por decreto aos narradores propriamente ditos *como* “narradores”, em vez de (digamos) “mediadores” ou “sujeitos mediadores”, termos que apontariam para seu denominador comum verdadeiro e mais elevado, sempre mal identificado. (Mais na seção 2.3 a seguir, dedicada a uma interação especial, ainda que bastante difundida, entre os dois tipos de mediadores, com outras referências.)

### **(3) O refletor entre tipos de informante**

Essa confusão se estenderia aos tipos de informante omitidos aqui, assim como ocorre frequentemente em outras obras (Sternberg, 2005), juntamente com sua propensão distintiva e típica de refletor à mediação inconfiável. Sob a influência de James e da “interiorização” que ele iniciou, pregou e praticou, Booth menciona e anexa à “narração” somente aqueles que falam consigo mesmos, em seu interior, silenciosamente, e, pior, apenas o fazem “em terceira pessoa”, tal qual Strether. Esse foco arbitrário deixa de fora todas as contrapartes que não sejam em terceira pessoa e interiores

ou silenciosas, com seus diferentes efeitos na (in)confiabilidade, inclusive. Gritantes e típicas, essas omissões merecem algumas especificações.

Para começar, a própria variedade de falantes interiores é limitada, em Booth (1961b), a duas linhas excludentes, e isso exige um reparo adequado. Ao longo de uma linha, ele os confina ao tipo jamesiano “em terceira pessoa” (Maisie, Strether, Gregor), excluindo o monologista interior joyceano direto “em primeira pessoa” (Molly Bloom e todos os seus precursores autodiscursivos na narrativa tradicional). Mesmo sendo tão reflexivos quanto o que Booth (por exemplo, 1961b, p. 153) chama de “o refletor em terceira pessoa”, estes últimos sujeitos não são mencionados, ou sequer nomeados, caindo em uma espécie de limbo. Convenientemente, visto que Booth adere à correlação errônea predominante entre narrador/refletor (sob esses ou outros rótulos) e primeira/terceira pessoa. (Sobre a qual falaremos mais a seguir.) E, ainda por cima, indiscriminadamente, porque a diferença entre as variedades de refletor jamesiano e joyceano (visão interior, citação mental) tem implicações significativas para julgamentos de confiabilidade. Dada a polaridade na direção formal das respectivas citações, por exemplo, elas variam, senão em se, pelo menos em quão fácil e flexivelmente o narrador citador pode (in)validar em pessoa, por meio de comentários, o que a mente citada representa para si mesma. Compare o aparente isolamento (“autonomia”) do autodiscurso citado *diretamente* de Molly Bloom, como eu-pensante, com a abertura da reflexão igualmente secreta da pequena Maisie aos comentários e ajustes de seu citador *indireto* privilegiado. Como o próprio James (1954 [1897], p. 10) generaliza no Prefácio do romance, os próprios “termos” infantis de Maisie “têm seu papel — afinal, as conclusões mais simples da menina dependem bastante deles; mas nosso próprio comentário está constantemente presente e amplificado”.<sup>35</sup>

---

35 Booth (1961b, p. 152) observa, de passagem, que alguns personagens “não são totalmente qualificados para narrar ou ‘refletir’ uma estória”. Incapazes de qualquer mediação ou de uma boa mediação? Seus relatos são inerentemente opacos ou inerentemente, se impotentes, inconfiáveis? Ou eles ficam em algum lugar entre os extremos, como se pode deduzir de “não são totalmente qualificados”? Quaisquer que sejam seus problemas, eles podem ser ajudados, em certa medida, dependendo das variações dentro da reflexão e entre ela e a narração: nas variações de pessoa e direção em sua citação (por exemplo, Maisie) por um transmissor de nível superior.

Em uma outra limitação típica, a menção em Booth depende da escala ou do escopo do discurso interno consigo mesmo. Desse modo, somente uma reflexão global ou sustentada (assim como em terceira pessoa) contará como tal, e não qualquer visão interior da mente de um personagem: nem toda e qualquer citação de pensamento, em suma, por mais localizada que seja.

(O mesmo se dá com o discurso citado na narração: global ou duradouro, assim como o discurso ou a escrita em primeira pessoa, em contraste com o enunciado pontual, dialógico ou epistolar. Em suma, os teóricos tendem a privilegiar a moldura em vez do discurso narratorial nela inserido, e, quanto mais profundamente inserido — um turno de diálogo, digamos —, pior para ele. Da mesma forma, uma citação dentro de uma citação tem mais chances de ser mencionada ou analisada por narratologistas — eles a chamariam de uma estória dentro de uma estória — do que uma citação dentro de uma citação dentro de uma citação. Assim, o verbete “Narrador” da enciclopédia de Phelan e Booth [2005b, p. 388] inicia, na verdade, com uma definição de “o narrador”, cujo artigo definido estipula uma narração com tudo incluído, senão excludente. Ele, portanto, interdita ou limita o objeto a ser definido: “O narrador é o agente [...] que conta ou transmite tudo [...] em uma narrativa para um narratário” [2005b, p. 389].)

Esse segundo estreitamento, resultando em outra cobertura desequilibrada do campo, é quase automático dentro da narratologia. Ele tipifica um estado da arte, especialmente nos Estados Unidos, em que poucos narratologistas têm grande interesse, sem falar em competência, para com citações: e vice-versa com estudantes de citação, muitos dos quais pertencem atualmente a outras disciplinas. A teoria da citação tradicionalmente se especializou (demasiadamente) em instâncias pequenas, frequentemente do tamanho de frases — seja na forma direta, indireta, indireta livre ou de resumo; seja citando discurso ou pensamento; e seja harmoniosa ou desarmoniosa com a perspectiva de enquadramento do citador. Todas essas manifestações localizadas, juntamente com o conhecimento acerca delas — e elas têm sido estudadas de perto ao longo das décadas —, permanecem além do alcance dos especialistas quando em formas narrativas extensas, na maioria das vezes incluindo textos inteiros. Os resultados de tal ignorância

mútua, se não estudada, são prejudiciais para ambas as partes isolacionistas e para qualquer abordagem abrangente ao discurso (narrativo).<sup>36</sup>

Efetivamente, o problema vem à tona em Booth (1983 [1961]), na segunda edição de *A retórica da ficção*. Em seu Posfácio (1983 [1961], p. 409), ele chega a lamentar a ausência de “*erlebte Rede*, estilo indireto livre, e seus equivalentes ingleses” no livro original, junto com outras questões de “‘linguagem’ e ‘estilo’”. Mas a “legítima defesa [...] que muito do que eu discuto sob ironia e o narrador inconfiável é equivalente ao que outros discutem em termos como *erlebte Rede* ou sob a ‘polifonia’ e a ‘heteroglossia’ de Bakhtin” (1983 [1961]) não comprova exatamente uma compreensão tardia, vinte anos depois, da natureza e magnitude da omissão. Booth, tendo finalmente descoberto que as duas iniciativas estudam “ironia e o narrador inconfiável” em formas variantes — antes tarde do que nunca —, alega a sobreposição prática de ambas para atenuar sua omissão explícita, na época, por uma iniciativa interseccional estrangeira, mas relevante. Os buracos nessa defesa, porém, saltarão aos olhos de um especialista, particularmente aquele diretamente voltado à presente discussão. Mesmo ao reivindicar uma sobreposição, a legítima defesa ainda privilegia “o narrador inconfiável” e não o refletor, cujos pensamentos secretos, certos ou errados, os analistas de “*erlebte Rede*, estilo indireto livre”, de fato, preferem.

Mas outros buracos também se escancaram naquelas poucas linhas lamentáveis. São eles: a falta de entendimento de que os supostos “equivalentes” (alemão, francês, inglês) são, na verdade, todos citações, de que eles englobam várias formas de citação além da que foi nomeada aqui — indiretamente livre —, de que eles oscilam de efeitos de “ironia e o narrador inconfiável” até o polo oposto da simpatia e da confiabilidade, de que eles são moduláveis desde o nível local até o global... (Veja especialmente Sternberg, 1981b; 1982a; 1982b; 1983a; 1983c; 1986; 1991b; 2001a; 2009, p. 480-524; mas também, por exemplo, Cohn, 1966; 1978; McHale, 1978; 2014; Yacobi, 2000; 2007; e a pesquisa e bibliografia mais abrangentes até hoje, particularmente sobre o estilo indireto livre, em Fludernik, 1993b.)

---

36 Para ter uma ideia melhor do que tal abordagem abrangente englobaria, consulte “Universals of quotation” e a lista de fenômenos de aparência variada que se enquadram neles (Sternberg, 1982b, p. 107-110; 2009, p. 487-492).

As poucas referências acadêmicas fornecidas pelo Booth posterior também não inspiram confiança. Nem o fazem a sua consignação dos padrões nomeados de renderização (ou representação) do discurso à “linguagem” ficcional e a persistente redução aristotélica da linguagem ficcional a uma mídia. Tampouco a sua falha em identificar “*erlebte Rede*, estilo indireto livre” mesmo em uma passagem analisada por ele “como lembrete” tardio do que pode ser feito sobre esse assunto (Booth, 1983 [1961], p. 410-411).

Em retrospecto histórico, novamente, a expressão de arrependimento tardio de Booth não mudou as coisas visivelmente para melhor, nem mesmo entre seus seguidores próximos. Paralelos mais recentes de omissão e comissão são abundantes: não menos importante, uma variedade de atos estranhos perpetrados contra o estilo indireto livre agora entra em voga novamente, mesmo que apenas no nome.

Isso exemplifica brevemente a divisão do trabalho combatida, na verdade não reconhecida, entre as duas iniciativas acadêmicas inseparáveis. Desse modo, o macrocosmo entra e o microcosmo sai, ou o contrário, dependendo da limitação do conhecimento do sujeito. Então, este nosso panorama clama novamente por um reparo a essas coberturas desequilibradas, assim unificando o campo nessa questão essencial.

Tomadas em conjunto, as duas linhas de exclusão da mediação do autodiscurso (ou, negativamente falando, não narração autoinconsciente e insciente do público) de Booth reduzem ao mínimo a diversidade e a extensão absoluta desse amplo conjunto ou repertório de intermediários, no qual a ficção se baseia de maneira peculiar. Ela é resumida a um foco no refletor em terceira pessoa de longo prazo, quando não ao longo da obra inteira. Booth, dessa forma, privilegia a família de Strether em detrimento do resto: outros autodiscursantes interiores permanecem fora de vista, enquanto autodiscursantes não interiores são completamente ignorados como tal. Por esses outros, referimo-nos aos companheiros dos refletores que exteriorizam, mas igualmente não narram (não inclinados à comunicação): o diarista escrevendo para seus próprios olhos e o monologista vocal. (Por

exemplo, Bridget Jones à sua escrivaninha e Tom Jones “gritando para si mesmo” em autodiscurso vozeado, ainda que privado, respectivamente.)<sup>37</sup>

Quando muito, como inscritores ou exclamadores, prosaístas ou vozes — em função de sua mídia, em suma —, esses dois tipos de informante se aproximam muito mais do narrador, que também escreve ou fala, do que os sujeitos pensantes, cujo próprio recurso à linguagem em pensamento silencioso foi discutido. Como formuladores de discurso, os monologistas vocais e por escrito se saem melhor, de certo modo, do que outros autodiscursantes: eles estão comparativamente menos expostos a julgamentos de confiabilidade adversos com base em critérios como incoerência ou falta de controle. Em outras palavras, a diferença em relação a essa exposição e autoexposição que traçamos entre os mediadores que narram e os que informam — em contraste com a proposta de Booth de combiná-los — ganha ainda mais modulações. Passando pela ameaça da autoexposição do mediador, o binarismo agora se transforma em uma ordem decrescente tripla: refletores silenciosos, verbalizadores privados, narradores.

Os dois verbalizadores podem, portanto, parecer mais passíveis de subsunção ou assimilação pelo narrador. Ainda assim, eles permanecem autodialógicos, portanto, não são comunicadores, narrativos ou não, mas informantes.

Ao mesmo tempo, as fusões na seção 2.1 e aqui (2.2) também diferem em seus efeitos negativos em alcance e subagrupamento. Ao contrário da polaridade binária entre autor (implícito) e narrador, o agente mediador em oposição ao narrador aqui — o informante — se ramifica em uma série de tipos autodirecionados: autoendereçoado, autorregistrado, autopercetivo, ou, assim como com o ouvinte (Sternberg, 1986), de outra forma ego-cêntrico em levar a vida secreta do eu.

---

37 Todas essas limitações em Booth são típicas e reiteradas, mesmo dentro da tradição alemã, em que o assunto chamou mais atenção (Sternberg, 2005, p. 245-251). Elas persistem até, por exemplo, as visões gerais da “mediação” em Jahn (2005) e Alber e Fludernik (2014): o último com a adição do leitor aos dois mediadores ficcionais ou intratextuais. E, como sempre, as implicações das diferenças para a (in)confiabilidade nem são referidas ali, e tampouco são apontados, desenvolvidos ou corrigidos os olhares superficiais sobre isso em Booth (1961b) ou Stanzel (1984, por exemplo, p. 150-152).

Finalmente, tais desacoplamento, reconceitualização e subagrupamento propostos em 2.2 têm, por sua vez, uma implicação terminológica notável para o polo de autodiscurso resgatado do apagamento de Booth. A ampliação desse guarda-chuva distinto da vida secreta, aplicável à metade do escopo da mediação, e a discriminação dos subtipos que abrange — não menos em termos de confiabilidade — exigem um léxico analítico apropriado. Essa demanda destaca a superioridade do “informante” inclusivo (Sternberg, 2005) em relação ao conceito jamesiano de “veículo” ou “refletor” estreitamente centrado na mente e na pessoa que Booth e outros adotam.<sup>38</sup>

Além disso, nem se trata de se ter de escolher entre os termos. Em vez disso, como conceito mestre e nome para o discursor que não tem um público, ou que não o percebe, “informante” fornece o termo superordenado que faltava, em oposição ao “narrador” voltado para o público, ainda que subdivisível nos tipos de informantes jamesiano e outros (por exemplo, vocal ou escrito). Como tal, o termo definitivamente enriquece o léxico relevante disponível, de modo a equipar os analistas narrativos com um conjunto de ferramentas que combina os benefícios da cobertura total e da discriminação minuciosa na abordagem a esses mediadores centrados no ego.<sup>39</sup>

Ao nos referirmos a Booth e semelhantes repetidores de James, entretanto, iremos, é claro, manter seu par de termos mais restritos.

---

38 Os coadotantes incluem notavelmente seus críticos: por exemplo, Cohn (1978; 1981, p. 170-174), Stanzel (1984), Fludernik (1996). Mas, embora eles supostamente sigam a distinção jamesiana que ele apagaria, seu uso permanece problemático por outros motivos (ver Sternberg, 2005, p. 245-251).

39 A propósito da própria (in)confiabilidade, o “informante” também desfruta da vantagem específica de aludir à linha relacionada traçada na teoria da comunicação: entre a “comunicação” intencionalmente sinalizada pelo transmissor e a “informação” inconscientemente traída no processo de transmissão (Mackay, 1972 *apud* Yacobi, 1981).

#### **(4) Intercâmbio unilateral ou bidirecional?**

Diferentemente da substituição e da assimilação unilaterais do narrador pelo autor implícito, conforme faz Booth, esses movimentos referentes ao narrador e ao refletor claramente (embora com menos frequência) ocorrem também na direção contrária. Em seu (ab)uso, “o narrador de ‘Os Quatro Encontros’” surge entre os “refletores de James” cuja confiabilidade foi questionada (Booth, 1961b, p. 365). E o narrador de “Os papéis de Aspern”, envolvido na ação da caça “inescrupulosa” por esses papéis, também deve desdobrar-se, dentro e ao longo da narração, como “um grande e lúcido refletor” da “velha Veneza” (Booth, 1961b, p. 358). O “insensível” agente-narrador do enredo deve, enquanto assim engajado, evocar o passado de alguma forma confiável (“lucidamente”). Além disso, embora raramente seja tão implausível, tal duplicação supostamente tipifica a narrativa (Booth, 1961b, p. 151).

Esse segundo exemplo, especialmente quando generalizado, lembra novamente Genette (1980) e seus adeptos quanto à focalização. Toda a crítica de Booth ao par narrador/refletor aqui (em 2.2) pode parecer um outro olhar inicial, *avant la lettre*, sobre a questão de “quem narra?” em contraste com “quem vê?”, exceto que isso iria, é claro, apagar em vez de formalizar a distinção. No entanto, a leitura de Booth para “Os Papéis de Aspern” oscila, imperceptivelmente, do apagamento da linha divisória entre narrador e refletor (vidente, pensador, observador) a uma duplicação dos papéis que desempenham no conto como uma única figura multifuncional.

#### **(5) Nove pontos de contato: o equilíbrio entre similaridade e dessemelhança**

Como o narrador e o autor, o narrador e o refletor têm alguns pontos importantes de similaridade. Esses dois compartilham, de forma marcada, um papel mediador e uma abertura para julgamentos de confiabilidade, incluído o mecanismo perspectivo de integração ao qual se voltam. (Consulte a seção 3.) Booth não se detém nessas semelhanças básicas. No entanto, ele exagera muito as semelhanças que menciona, assim como subestima ou

negligencia seus contrapontos diferenciais, em sua pressa em apagar a linha divisória “forçada” e produzir a união desejada:

Outra evidência de que essa distinção é menos importante do que muitas vezes foi afirmado se encontra no fato de que todas as seguintes distinções funcionais se aplicam igualmente às narrações em primeira e em terceira pessoa.<sup>40</sup> (1961b, p. 150-151).

Aqui estão as supostas semelhanças: (a) “Narradores dramatizados e não dramatizados”; (b) “Observadores e Narradores-Agentes”; (c) “Cena e Resumo”; (d) “Comentário”; (e) “Narradores autoconscientes”; (f) “Variações de Distância”; (g) “Variações em Suporte ou Correção”; (h) “Privilégio”; (i) “Percepções internas” (Booth, 1961b, p. 151-165). A lista de nove pontos, quaisquer que sejam seus precedentes ou reservas que possa haver quanto a ela — e eles —, marca um avanço genuíno na teoria narrativa.

Mas, poderíamos argumentar, *não* é comprovadamente um “fato” que todos esses nove fatores se aplicam tanto ao narrador quanto ao refletor, muito menos que se aplicam a ambos da mesma forma. Assim, a “evidência” de fato muda de positiva para negativa, de unitária para diferencial, inclusive de dois gumes. Quando muito, a distinção entre os dois mediadores acaba sendo ainda mais vital do que seus apoiadores alegaram até hoje, a despeito de seus supressores potenciais ou inconscientes, de Booth em diante. Além disso, essa divisão tem várias interseções e correlações com a (in)confiabilidade que precisam ser reconhecidas: todas se mostrarão significativas, acreditamos, especialmente quando individualizadas e generalizadas ou relativizadas, ou ambos. Aqui se encontra o valor construtivo da seguinte demonstração (abreviada) de nosso contra-argumento.

Uma rápida visão panorâmica, para começar. Entre as nove variáveis da narrativa listadas, apenas (d), (f) e (g) se aplicam igualmente ao longo da

---

40 Como se o termo “narração em terceira pessoa” não fosse conceitualmente problemático o suficiente, ele também incorre em uma ambiguidade na referência: entre apontar para o refletor (por exemplo, Strether), como estranhamente aludido aqui, e para o narrador ao estilo de Fielding propriamente dito, como a maioria de nós emprega de forma assistemática.

linha entre narrador/refletor, em maior ou menor grau. E essas três semelhanças estão inter-relacionadas, ainda por cima. Os seis fatores restantes, por sua vez, ajudam a traçar, engrossar, estabelecer e destacar essa linha divisória, de modo a impedir seu apagamento. As divisões, além disso, relacionam-se com e afetam a (in)confiabilidade — do narrador em oposição à do refletor — que Booth e outros geralmente deixam de observar.

Agora, tracemos uma análise mais detalhada, indo dos paralelos corretos aos errados, efetivamente diferenciais.

Embora Booth (1961b, p. 155) atribua (d) apenas a “narradores”, os refletores (e, principalmente, os informantes que mantêm diários) também podem se envolver em “comentários” sobre “qualquer aspecto da experiência humana”, bem como em relatos sobre ela. No fluxo de consciência de Molly Bloom, por exemplo, os comentários recorrentes sobre pessoas, grupos, eventos, canções e até mesmo formas de discurso superam em extensão a maioria das narrações. Além disso, vale a pena enfatizar novamente o que decorre dessa semelhança familiar. Uma vez que o comentário traz à tona as opiniões, os valores e a visão de mundo do comentarista — diretamente, ao contrário de uma representação concreta do mundo —, ele consequentemente provoca e permite, de forma incomparável, julgamentos de confiabilidade, para o bem ou mal. Nessa autoexpressão aberta, então, os dois mediadores oscilam igualmente entre insinuar-se e expor-se. Seguindo essa escala, se Fielding polariza com Barry Lyndon como comentarista, o mesmo acontece com Molly em relação a Jason Compson.

A semelhança entre os dois participantes ressurge em (f) “Variações de distância”, que se estende “da identificação à oposição completa”. Além disso, em relação a qualquer um dos mediadores, todo o espectro de variações pode se exibir em “qualquer eixo de valor, moral, intelectual, estético” e em comparação com qualquer outro participante: o autor, o leitor e (embora menos crucialmente) os outros personagens (Booth, 1961b). Entre os nove aspectos encontrados aqui, essa variabilidade compartilhada se torna não apenas um dos poucos pares corretos, mas também o mais rico do lote. No entanto, ela também tem seus pontos fracos.<sup>41</sup>

---

41 Para além da habitual desvalorização de Booth das diferenças entre o par narrador/

Por ora, vamos apenas mencionar a lacuna de princípio, ou, na melhor das hipóteses, indeterminação, deixada aqui sobre a relação entre distância e (in)confiabilidade. Booth (1961b, p. 158) apresenta esta última como apenas um, embora “provavelmente o mais importante”, dos “tipos” de distância: consiste na distância do “narrador falível ou inconfiável” em relação ao “autor implícito que carrega o leitor com ele no julgamento do narrador”. Na verdade, a famosa definição de (in)confiabilidade que se segue — sobre a qual trataremos mais adiante — deve ser expressa em termos de “esse tipo de distância” em relação ao autor implícito (Booth, 1961b). Mas por que um “tipo”? Que tipo, exatamente? Como se relaciona aos outros tipos? Como medi-la, ou medi-los? E as respostas afetam o par narrador/refletor em (f), entre outros pontos de diferença não mencionados? (Voltaremos a essas questões na seção 2.4 mais adiante, sobre problemas operacionais, e na seção 4.5 sobre “Eixos”.)

Uma paridade útil relacionada envolve as “variações” de suporte ou corretivas em (g), que têm sido frequentemente utilizadas desde então, nem sempre com o devido reconhecimento. Como indica o subtítulo completo, dizem respeito à presença ou ausência de relatos alternativos, “de outras fontes”, que verifiquem ou modifiquem<sup>42</sup> aquele feito pelo sujeito (in)confiável, seja narrando ou refletindo. Os exemplos dados parecem de fato ultrapassar essa diferença de mediador: o autônomo Gully Jimson, em *Maluco genial*, por exemplo, ou os quatro Evangelhos, todos narrativos, em oposição às quatro versões (três delas monólogos interiores) em *O som e a fúria*. Igualmente comuns ao narrador e ao refletor são as variáveis e subvariáveis ali mencionadas, como a diferença entre um relato alternativo de dentro e de fora do mundo narrado (ou a afirmação bizarra sobre

---

refletor em meio às semelhanças também, e a evidente ausência de elaboração e ilustração subsequentes. Duplamente evidente, essa ausência, em um livro sobre retórica da narrativa, e que enfatiza como “precisamos urgentemente de estudos completos” de tais variações em ação (1961b, p. 157). Compare o foco na retórica da narrativa, incluindo a retórica da auto-ridade, em Sternberg (1978, p. 56-158, p. 183-235, p. 276-305; 1985, p. 84-128, p. 441-515; 1998, p. 471-519) e Yacobi (2005a, p. 112ss.; 2005b).

42 Ou mesmo oponham, contradigam, invertam, tornem ambíguo, substituam...

“os efeitos do isolamento” produzidos pelo mediador desacompanhado, ao qual retornaremos).<sup>43</sup>

Por outro lado, os dois mediadores começam a se distanciar, até mesmo a se polarizar imediatamente, e crucialmente, após a generalização abrangente sobre sua unidade irrestrita. Isto é, eles divergem, já em (a), o que marca “talvez a diferença mais importante no efeito narrativo”, e isso já se dá no título de (a), ainda por cima. “Narradores dramatizados e não dramatizados” já revela o que o próprio Booth falha em afirmar, ainda mais em explicar, nas três páginas seguintes: que essa distinção (ou variável) não se aplica de forma alguma aos refletores, em sentido algum.

Os narradores, como argumentamos, são sempre “dramatizados” no sentido de que seu discurso necessariamente os caracteriza ou individualiza, mesmo que apenas como discursores. É por isso que até mesmo suas formas de discurso podem implicar sua (in)confiabilidade: contraste o Zeitblom desajeitado em *A trágica história do Doutor Fausto*, de Thomas Mann, com um narrador onicompetente, porém personalizado (por exemplo, distintamente britânico) como o de Patrick O’Brian.<sup>44</sup> Mas os narradores podem ser deixados sem dramatização como existentes, que dirá como existentes ficcionais, observadores, agentes do passado ou do presente. Pense na voz incorpórea que narra o Gênesis ou o *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, ou *O falcão Maltês*, de Dashiell Hammett, por exemplo, e com grande autoridade como regra. Mas os refletores também não podem ter o mesmo tratamento, neste sentido prático e experimental. Pois eles são invariavelmente “dramatizados” pelo que e como vivenciam (“refletem”), em combinação com o caráter individual e a biografia que surgem no processo.

Pense em Elizabeth Bennet, Lambert Strether, Gregor Samsa, Molly e Leopold Bloom, Benjy, Quentin e Jason Compson, por exemplo. Por meio

---

43 Sobre as artes, especialmente incluindo as artes de perspectiva, de repetição com variação, ver Sternberg (1985, p. 365-440; 1986, 1991a; 1998, *passim*) e, na narrativa cinematográfica, Shaham (2010; 2013).

44 Portanto, essas formas podem mais do que devem implicar isso: em oposição a Schaubert e Spolsky (1986, p. 30), que generalizam, de forma errônea, que “dramatizado” implica “inconfiável”, e em nome de Booth, ainda por cima.

de suas variações reflexivas, todos eles tornam-se tão ricamente individualizados (“dramatizados”) na leitura como qualquer pessoa real na vida, e mais conhecidos. (O mesmo vale para outros tipos de informante, como o autodiscursante vocal privado, à moda de Tom Jones, ou o escritor de diário.) Em *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce, o Stephen reflexivo contrasta com o narrador onisciente não dramatizado que expõe sua mente o tempo todo; mas Stephen não seria afetado como tal, caso seu inibido e onisciente citador se transformasse em uma contraparte dramatizada ao estilo de Fielding. Isso constitui uma polaridade típica e bem motivada entre o mediador invariante (refletor) e o mediador variável (narrador) no eixo de (a).<sup>45</sup>

Quase o mesmo abismo entre o narrador variável e o refletor invariável se manifesta em (b), no que diz respeito à (não) agência (ou, melhor,  $\pm$  agência), dos respectivos mediadores. A discussão sobre “Observadores e Narradores-Agentes [não-agenciados]” até mesmo inicia com “Entre narradores dramatizados...,” por uma razão óbvia. Apenas entre eles, as duas possibilidades de  $\pm$  agência supostamente coexistem e sempre forçam uma escolha que faz a diferença. Como Booth (1961b, p. 153-154) coloca, isso resulta ou em “meros observadores” da ação narrada, como “o ‘eu’ de *Tom Jones*”, ou em “narradores-agentes”, que desempenham um papel, menor (por exemplo, Nick Carraway) ou maior (Moll Flanders), nos próprios eventos narrados.

Isso é verdade, mas está longe de ser adequado. Acima de tudo, porque falta a conexão da variável (b) com a (in)confiabilidade do mediador. Um agente mediador está, ou esteve, pessoalmente envolvido, e a narração que ele medeia recai sob suspeita, a menos que seja verificada. Um “mero

---

45 Em vez de reconhecer essa polaridade, como seu título “Narradores dramatizados e não dramatizados” inadvertidamente fez pela omissão do refletor, Booth se equivoca. Assim, seu rótulo para experienciadores focais, como Gabriel em “Os Mortos”, de Joyce, alterna entre “narradores” e “refletores” ou “centros de consciência em terceira pessoa” (Booth, 1961b, p. 153): como se eles de alguma forma se encaixassem no cenário narrativo em tudo, menos na insignificante pessoa gramatical. Mesmo assim, não há menção ali, equívoca ou não, a um refletor quase narrativo não dramatizado, e a verdade consequentemente surge por omissão novamente: nenhuma criatura assim habita qualquer mundo literário ou possível.

observador” não está, ou não esteve, por definição, envolvido; portanto, sua mediação não é suspeitada, pelo menos não em função do envolvimento. (Henry James comenta devidamente nos Prefácios que seus “navios” de batalha são ótimos observadores, exceto onde suas emoções atrapalham.)

Com esse descuido, aqui o relato de Booth também requer algumas correções importantes. Duas delas são simétricas e diretamente relevantes.<sup>46</sup> Por um lado, a localização de Booth da variável de  $\pm$ agência “entre narradores dramatizados” deixa de fora por completo o tipo não dramatizado (ou seja, incorpóreo) de narradores, que invariavelmente pertence ao polo não agenciado dos chamados meros observadores, e somente a ele. Lembre-se do apagado — e confiável — narrador do *Retrato* de Joyce. Por outro lado, a localização de Booth dessa variável  $\pm$  agência “entre narradores dramatizados” ilicitamente amplia seu alcance, porque ele escamoteia refletores sob o chamado guarda-chuva narratorial, com o objetivo de estabelecer a suposta paridade, sem dúvida.<sup>47</sup> Assim, os exemplos de Booth (1961b, p. 154) de “narradores-agentes” incluem Nick Carraway, Moll Flanders, Tristram Shandy “e — na terceira pessoa — Paul Morel em *Filhos e amantes*”. Na verdade, é claro, Paul realmente é um agente, mas um não-narrador, assim como todos os refletores: como tal, ou eles entram na arena para refleti-la (como fazem Paul e Strether), ou a arena entra neles para internalizar a própria ação refletida (como com a passiva Molly Bloom). Além disso, a regra que governa esses sujeitos pensantes primários ou de larga escala se aplica a todas as suas contrapartes locais, até a mais breve e simples perspectiva interna de um agente: um relance de passagem a um motivo, intuição ou apenas estado de espírito. Os refletores, portanto, participam, por natureza, da ação social ou secreta, interpessoal ou interior, ou de ambas. E nossos julgamentos de confiabilidade acerca deles levam esse envolvimento intrínseco em consideração.

---

46 Uma terceira relaciona-se ao ponto 2.3 abaixo, sobre os “eus” que narram e experienciam.

47 Nesse mesmo texto, Booth (1961a, p. 67) apresenta-os explicitamente pelo nome, como “refletores de terceira pessoa”, junto com o outro “tipo de mediador de primeira pessoa”, que narra, em vez de escamoteados sob o guarda-chuva anterior. Mas isso, nem é preciso dizer, não muda o resultado.

Quase o mesmo vale para os outros tipos de informantes, com seus autodiscursos externalizados (escritos/falados) na primeira pessoa, como o diarista e o soliloquista audível. Considere o papel ativo e até mesmo principal assumido por Samuel Pepys ou Bridget Jones nos eventos que registram de forma privada. Algo semelhante ocorre — e da mesma forma comparável a Bloom ou Morel em pensamento sem voz — com Tom Jones em autoendereço vocal, censurando a si mesmo pelo que (não) fez, por exemplo. Tendo Tom perdido a confiança do Sr. Allworthy, segue-se um capítulo intitulado “Uma conversa que o Sr. Jones teve consigo mesmo”, em que “ele gritou: ‘Bem, então, vou dar ao Sr. Allworthy o único exemplo que ele exige da minha obediência. Partirei neste momento — mas para onde? — ora, deixe a Sorte decidir...’”(Tom Jones, VII. 2). E assim, com esse discurso interior verbalizado, começam suas vibrantes aventuras à solta. Portanto, não apenas o termo geral “agentes-informantes”, mas também os “agentes-refletores” específicos, embora possa parecer contraditório, refletiriam a verdade exata e invariável. Tanto é verdade que, a menos que empregada para dar ênfase, a adição hifenizada de agência seria redundante.

A seguir, talvez um caso ainda menos óbvio de uma semelhança forçada, ou de uma distinção despercebida. O que há de errado com (c), uma variável puramente formal, aparentemente, e consequentemente compartilhável por todos os discursores? “Todos os narradores e observadores, sejam em primeira ou terceira pessoa, podem transmitir seus relatos para nós majoritariamente como cena [...], majoritariamente como resumo [...], ou, mais comumente, como uma combinação dos dois” (Booth, 1961b, p. 154). Não é bem assim, novamente, pois apenas “narradores e observadores” genuínos e orientados para o público, sejam em “primeira ou terceira [ou até mesmo segunda] pessoa”, podem, e devem, exercer essa escolha de proporções representacionais entre o narrado e a narrativa, tempo de ação e de discurso (Sternberg, 1978, p. 14-34, também no Índice sob “Scene”). Mesmo nos relatos do dia a dia, variamos constantemente essas proporções, seja para fins de ênfase, seja só pelo ritmo. Além disso, como na arte, também na vida, somos julgados de forma relativa. A proporção da narrativa exhibe, para melhor ou pior, nossa habilidade, repertório, senso de importância, capacidade de adequar os meios representacionais aos fins

comunicativos e seletividade em geral. Todos esses são objetos de julgamento de confiabilidade que distintamente se aplicam ao que, a como, a por que o narrador escolhe contar, abreviar ou detalhar (Sternberg, 1978, p. 14-34, p. 56-128, p. 236-305; 1985, *passim*; 1986; 1998, *passim*; 2001b).<sup>48</sup>

Dentro do próprio círculo mais amplo de não narradores, a mesma proporção variável (por exemplo, entre a cena e o resumo) cabe a alguns, que fazem dessa necessidade uma virtude. E, obviamente, novamente, ocorre o julgamento do leitor quanto à preferência e ao desempenho envolvidos. Observe o uso dessas variações por informantes ficcionais discursivos, como o diarista e seus análogos na vida real — Pepys, por exemplo.

Mas essa liberdade de escolha não é dada aos refletores (ainda menos do que nos é dada em pensamentos ou observações silenciosas e não mediadas), porque eles apenas percebem ou imaginam o mundo à medida que o fazem em suas mentes. E o mundo objetivo que eles refletem não se presta, por natureza, a variações mais longas ou mais curtas, a unidades cênicas ou condensadas, mas avança em um ritmo constante. Tampouco importa, no que diz respeito à representação textual, se eles escolhem dar conta do mundo ficcional com vistas a um efeito mais detalhado (como uma cena) ou mais superficial (como um resumo), porque, diferentemente do que diz Booth, eles *não* “(podem) transmitir seus relatos para nós”. Ou não o fazem exceto por meio da intervenção de outro mediador da narrativa, que sozinho decide o que e como (por exemplo, se de forma cênica ou não) deve refletir o mundo para nossos olhos. A responsabilidade final pelas consequências, portanto, se esconde por trás do refletor, cujas seleções e prioridades originais são manipuladas para servir ao propósito de outra instância.

Dois exemplos rápidos. Lembre-se da descrição de James do ponto de vista em *Os embaixadores* como um dois-em-um, onde “as percepções

---

48 Apenas o preconceito dos jamesianos contra o resumo (como “narrativa” abreviada e subentendida por meio de comentário direto) os levou a considerar incompetente o autor responsável por ele: inconfiável, na verdade, por motivos artísticos, e não, como mais usual, por motivos ideológicos. Aqui também está uma das razões pelas quais Phelan (2005, p. 49-53) está errado ao identificar a sub-representação como um “tipo de inconfiabilidade”: uma abordagem totalizante fácil de refutar confrontando-a com o resumo. Ainda mais diante da eloquente defesa de Booth da “sub-representação” resumida.

de Strether sobre tais coisas, e apenas de Strether, deveriam me servir para mostrá-las”: sua percepção, minha exibição. Outro exemplo seria o contraste entre a citação direta, elaborada e aparentemente reprodutiva do monólogo interior de Molly Bloom e a forma de resumo chamada “psiconarração” (Cohn, 1978, p. 21-57). Esse contraste surge das escolhas quanto a proporções feitas pelos respectivos narradores-citadores, e do autor por trás deles, é claro, não pelos próprios refletores-citados.<sup>49</sup>

Em suma, os refletores operam dentro do mundo ficcional (ou *fabula*); enquanto os narradores operam no discurso que encontramos (*sujet*), movendo-se, entre outras coisas, entre o relato cênico e o resumo do mundo ficcional (refletido e não refletido). Embora de aparência técnica, essa variável quantitativa pode vir a influenciar nossos julgamentos de confiabilidade, como em nosso senso de cadência e importância (Sternberg, 1978, p. 14ss). Dos dois extremos narrativos de proporção, o resumo está muito mais próximo do comentário e, portanto, mais autorrevelador, para bem ou mal.

Igualmente divisor (ao invés de unificador, porque compartilhado por todos os mediadores) é o fator de “autoconsciência” no próprio sentido de Booth. Refere-se à consciência de si mesmo como escritor (Booth, 1961b, p. 155; 1952) e mais perceptivelmente se faz notar em comentários metanarrativos. Entre os exemplos citados por ele estão *Tom Jones*, *Tristram Shandy*, *Fausto* em oposição ao relato autoinconsciente de *Huckleberry Finn* ou de o “Corte de cabelo”, de Ring Lardner. Os dois últimos, ou seus mediadores, são essencialmente não menos “autoconscientes” em outro sentido (isto é, voltados para o público), como já introduzimos e em breve retomaremos. Consequentemente, Huck e o barbeiro também compartilham o que essa atenção plena acarreta para a confiabilidade, como também sugerimos. Entretanto, a exclusão deles por Booth é categórica, uma vez que eles supostamente carecem da consciência da arte ou do discurso que todos os demais (por exemplo, *Tristram*) exibem, até mesmo ostentam.<sup>50</sup> E qualquer

---

49 Portanto, não faz sentido que Cohn (1978) e seus seguidores postulem esse mediador narrativo de nível superior apenas no caso psiconarrativo. Para detalhes e referências adicionais, consulte novamente Sternberg (2005, p. 248-251).

50 Huck *não* carece disso, lembre-se de seu comentário sobre Twain esticar a verdade.

que seja a razoabilidade dessa exclusão, deixe-nos acrescentar uma observação quanto àqueles que se apresentam conscientes da arte por excelência. Eles comentam sobre seu próprio discurso ou sobre o fato de estarem escrevendo, falando, abordando, contando. O comentário metanarrativo que eles apresentam, portanto, não apenas reflete a (in)confiabilidade do metacomentarista — como todo enunciado, apenas com a autoexposição muito acentuada —, mas pode até mesmo sustentá-la diretamente. O narrador de Fielding, portanto, continua declarando sua onicompetência; Zeitblom, sua incompetência; outros se autodenominam contadores da verdade ou mentirosos.

Mas a questão principal, claro, é quem exhibe essa consciência da arte. De forma reveladora, o parágrafo de Booth (1961b, p. 155) sobre essa questão mais uma vez traz um subtítulo sugestivo: “Narradores autoconscientes”, que, além disso, ecoa o título de um artigo anterior (Booth, 1952). O subtítulo já desmente sua afirmação geral sobre a coaplicabilidade dessa variável ao outro tipo de mediador, interno, citado acima; e também desmente a recorrência específica da afirmação desse parágrafo, a saber, a declaração de que esse recurso marca “a distinção entre observadores e narradores-agentes de todos os tipos” (Booth, 1961b, p. 155).<sup>51</sup> Em vez de perpassar, essa característica divide os dois tipos em questão — refletores e narradores — em detentores (de autoconsciência) e não detentores, respectivamente.

Assim, não é preciso dizer que os refletores não podem ter “consciência” de si mesmos como escritores, ou locutores, muito menos servir como comentaristas de seu próprio discurso. Como poderiam, uma vez que, ao desempenharem o seu papel, não escrevem nem falam por definição — muito menos para um público —, mas apenas pensam, observam, “refletem” nesse duplo sentido? Observe novamente Strether, ponderando sem a menor ideia da comunicação narrador/autor-público que revela, transmite, enquadra, molda e comenta à vontade seu processo mental. Por

---

51 Compare também a generalização posterior em Phelan e Booth (2005b, p. 391): “A autoconsciência se refere aos esforços conscientes de um narrador para elaborar a narrativa.”

outro lado, e por definição, os narradores não podem deixar de possuir essa consciência — a menos que estejam dormindo ou em coma, caso em que se transformam em refletores — e a capacidade de expressá-la como e quando quiserem.

Na passagem em questão, de fato, o próprio Booth reforça a natureza do narrador aludido em seu título, “Narradores autoconscientes”, e contradiz sua própria declaração inicial (“Perpassando...”), ao reservar para “narradores” tanto a característica de “autoconsciência” como sua ilustração (de “*Tom Jones*, *Tristram Shandy*” e assim por diante). No entanto, o que segue é um retrocesso parcial em relação a esse estranho monopólio sem o refletor. A última frase, “e narradores ou observadores...”, tenta salvar aquela afirmação inicial, ou metade dela, fazendo com que a possibilidade negativa ao menos “marque a distinção”. Agora, em oposição aos “narradores autoconscientes” anteriores, temos uma junção de “narradores ou observadores” autoinconscientes. Mas, novamente, como os “narradores” citados (Huck Finn, o Estranho, o barbeiro) podem “parecer que não sabem que estão escrevendo [...] falando? E como podem “observadores”, como Asa Leventhal, de *A vítima*, ganhar uma consciência de “‘refletir’ uma obra literária (ou apenas narrativa)”? Observe o efeito de choque provocado por Molly Bloom ao exclamar: “ah meu são Jaime me tire dessa inhaca” (Joyce, 1986 [1922], p. 633) no meio do monólogo.

Quanto a (h) “Privilégio”, ele sem dúvida guarda uma relação forte e imediata com nosso tópico: sua presença evidentemente favorece (e sua ausência, desfavorece, milita contra) a confiabilidade. No entanto, esse fator crucial recebe um tratamento tão estranho aqui que devemos começar com algumas ressalvas, sob pena de incompreensão. A primeira coisa a ser observada sobre o “privilégio” de Booth é seu confinamento à variedade epistêmica e informativa e, portanto, ao julgamento por padrões como conhecimento, cobertura total ou revelação, ou dizer a verdade dentro da ficção. “Observadores e narradores-agentes”, quaisquer que sejam suas outras características, “podem ter o privilégio de saber o que não poderia ser conhecido por meios estritamente naturais ou podem ser limitados a uma visão e inferência realistas. Privilégio completo é o que costumamos chamar de onisciência” (Booth, 1961b, p. 160): se, é claro, o privilégio pode ser

chamado de “completo” sem onipotência, por exemplo. Este último constitui um privilégio igual e separado, igualmente delegado ou negado pelo autor, e com uma influência comparável na confiabilidade.<sup>52</sup>

Em segundo lugar, há um confinamento adicional dentro desse confinamento, pelo qual (h) “Privilégio” reduz-se a (i) “Percepções internas”. Como o próprio Booth (1961b) observa, “o privilégio individual mais importante é o de se obter uma percepção interna de outro [?] personagem.”<sup>53</sup> Mesmo assim, mais precisamente, o (h) reduzido não é igual a (i), mas o inclui porque (i) é, por sua vez, arbitrariamente reservado a um certo aspecto variável das percepções internas, a saber, sua profundidade relativa. Essas duas variáveis são, portanto, melhor reconsideradas juntas, como característica e subcaracterística ou manifestação primária.

Terceiro, as páginas sobre essas questões conjuntas não se preocupam muito com o tópico oficial, a paridade narrador/refletor. (Elas geralmente parecem uma digressão sobre “dramaticidade”.) Os poucos olhares relevantes de Booth sobre o tópico, no entanto, acabaram se tornando insustentáveis ou incoerentes na tentativa de manter a paridade.

Para começar, uma breve exposição dos fatos relativos a (h) — (i) e seu referencial. Ao contrário do que defende Booth, a variável de (des)privilégio epistêmico, onisciente vs. restrito, novamente governa apenas narradores, com poucas exceções. Assim, *Tom Jones*, por exemplo, contrasta com *Pamela* no acesso e na revelação de informações, ou *Guerra e paz* com *A adolescente*, ou *A flor azul*, de Penelope Fitzgerald, com *O colecionador*, de John Fowles. Esse acesso e essa revelação privilegiados significam, é claro, um narrador que possui e, deliberadamente, transmite (“compartilha”) informações completas, concretas, categóricas e inquestionáveis sobre o mundo ficcional: o conhecimento relevante, em suma, ou, como no direito: a verdade, toda a verdade, e nada além da verdade. Já a falta de acesso e de

---

52 Para mais detalhes, consulte Sternberg (1985, p. 84-128; 2007, p. 687ss.) Alguns dos problemas com a concepção de onisciência de Booth e outros, principalmente em relação à (in)confiabilidade, já foram mencionados e serão retomados adiante.

53 A palavra questionada deveria ter sido excluída, porque o visualizador interno privilegiado não precisa ser um personagem e, dadas as restrições epistêmicas quanto a personagens sublunares como leitores de mentes, geralmente não são.

revelação acarreta o inverso: ou uma ausência perturbadora ou um surgimento duvidoso de tal informação, ou um obstáculo ou uma presunção de conhecimento, sempre com alguma perda de confiança no narrador. Quem confia no relato de quem precisa deixar lacunas quanto ao mundo narrado, ou que as faria passar por fatos?

Entre outros ramos epistêmicos de (des)privilégio, como (oni)presença e (oni)temporalidade, esse contraste se manifesta no livre acesso à vida secreta de outra pessoa. O narrador tem ou não o poder de ler a mente com autoridade, ou seja, de oferecer uma percepção interna sobre-humana confiável do(s) personagem(ns) em alguma forma de citação (por exemplo, direta, indireta, indireta livre, resumida ou psiconarrada)? Com autoridade, veja bem, uma vez que um narrador limitado também pode se dar ao luxo de ler mentes de outros personagens, mas as percepções internas oferecidas permanecem suspeitas, aguardando validação, nem que seja pelas restrições humanas ou humanoides a esse conhecimento (Sternberg, 1985, p. 86-87, p. 96-98). E quanto mais profunda, mais completa, menos indireta ou menos modalizada (“talvez”, “provavelmente”) a percepção interna do narrador, mais nítido o contraste qualitativo no acesso e na divulgação confiáveis entre esses extremos da narração.

Por outro lado, refletores de todos os tipos e esferas são tradicionalmente “um de nós” em desprivilégio epistêmico, particularmente no acesso às mentes de outros. Por milênios, eles foram mantidos sujeitos aos limites realistas do conhecimento embutido na condição humana, junto com os pontos cegos peculiares a cada um deles (Sternberg, 1978, p. 133ss. sobre Jane Austen; também p. 290ss.; 1984, p. 777-784; Yacobi, 1985; 2011 sobre Henry James). Não que os refletores sejam impedidos de onisciência — já vimos o Deus da Bíblia observando e julgando o mundo criado —, mas o custo do interesse e do realismo perspectivos, de “apresentação”, geralmente é considerado proibitivo.

De fato, o Deus na Bíblia é a exceção que confirma a regra, e mesmo aí encontramos a extensão minimizada ou miniaturizada. Tanto as percepções internas de Deus das mentes humanas como as percepções internas de Sua mente por parte do narrador são — por mais notáveis que sejam, de fato, revolucionárias — estritamente localizadas; em nada como

o equivalente extenso no romance moderno e, às vezes, até no clássico.<sup>54</sup> Deus, portanto, examina todo o universo criado em um relance “e tudo havia ficado muito bom” (Gênesis 1:31): assim, o narrador relata, em discurso indireto livre, a visão divina. Como o narrador onisciente, porém, o próprio Deus também entra livremente em outras mentes. Em uma escala reduzida, já a primeira manifestação talvez seja o melhor exemplo dessa leitura divina da mente, com direito à arte da mistificação e à retórica da confiabilidade empregada no processo.

Quando Deus acolhe a oferta de Abel, mas não a de Caim, “Caim ficou com muita raiva e andava de cabeça baixa. Então o Senhor perguntou a Caim: Por que estás com raiva e por que andas de cabeça baixa?”. Essa pergunta retórica abre caminho para uma lição divina sobre o livre-arbítrio humano entre o bem e o mal: Caim, se assim escolher, pode dominar seu sentimento doentio (Gênesis 4:3-6). Nessa escala reduzida, a percepção interna relatada de Deus da mente enraivecida de Caim limita-se a três palavras, “estás com raiva”, ou duas no original. Nada de muito surpreendente nisso, muito menos para um leitor apressado. No entanto, no contexto desses versos — não importando o contexto mais amplo —, essa percepção ganha uma proeminência impressionante, além de autoridade, como convém a uma primeira ocorrência desse tipo.

Resumidamente, observe a estrutura da repetição, com a aproximação que ela acarreta (ainda mais próxima de identidade em hebraico) entre o relato do narrador sobre Caim e o de Deus: o superconhecedor no discurso da Bíblia reforça o superconhecedor no mundo da Bíblia, e vice-versa. E o aparecimento dessas leituras mentais em sucessão imediata (“raiva [...] raiva”) coroa o reforço mútuo. Portanto, a redundância aparente e perceptível ganha ainda mais força em termos de efeito de onisciência.

Além disso, desses dois leitores privilegiados de mentes, Deus até mesmo supera o narrador. Da exposição da raiva de Caim, ele passa a um discernimento sobre o funcionamento (revolucionário) de sua livre escolha, e aquela da humanidade em geral, incluindo o resultado em aberto. Quem conhece o mecanismo interno melhor que o Criador? Dessa forma,

---

54 Aqui, a diferença na magnitude da citação confirma-se novamente.

a onipotência divina serve para reforçar a demonstração de onisciência ou, especificamente, “onimentalidade”.

Finalmente, observe o cuidado tomado em repetir a ordem do interno para o externo nos dois relatos de como Caim reagiu invejosamente ao favoritismo demonstrado a seu irmão Abel: primeiro a raiva, e, só então, o semblante caído. O discurso, portanto, faz um esforço a mais para descartar a possibilidade de que a raiva oculta teria sido inferida por Deus *a partir* da expressão visível no rosto. E a motivação para essa medida preventiva é fundamentalmente persuasiva: está na retórica da onisciência celestial, focada aqui no acesso direto, no superconhecimento e na confiabilidade total do Leitor de Mentis. Isso mostra que Deus, assim como o narrador, não precisa de tal inferência quanto à vida secreta a partir da pública. Esse dispositivo inferencial, como todo preenchimento de lacunas, é, por natureza, oblíquo, falível, assim como o são apenas os humanos desprivilegiados.<sup>55</sup>

Uma memorável miniatura de reflexão, sem dúvida, mas, ainda assim, uma miniatura. A inovadora e elaborada arte da citação de mentes na Bíblia — direta, indireta, indireta livre, resumida — ocorre por uma extensão modesta (Sternberg, 1979a, 1983c; 1985, Índice sob “Free Indirect Discourse”, “Inner Life”, “Monologue”, “Quotation”; 1986; 1998, Índice sob “Quotation”). E a narrativa, desde então, tende a evitar o privilégio de refletores (ou de outros informantes). mesmo sujeitos a um equilíbrio delicado comparável.

Isso, em resumo, é como e por que a variável epistêmica (h) — (i) divide os tipos de mediadores. As apreciações de Booth (1961b, p. 160-165) quanto ao assunto mostram-se, portanto, nem convincentes nem consistentes. No *front* informacional, como em todos os outros, (a) — (g), ele gostaria, é claro, de igualar o refletor ao narrador, que indiscutivelmente varia entre os extremos. No entanto, mesmo a afirmação passageira e desmotivada de que “qualquer percepção interna sustentada, em qualquer profundidade, transforma, temporariamente, em um narrador o personagem cuja

---

55 Para alguns exemplos comparáveis, apontando a mesma arte de mistificação e retórica de confiabilidade em visões divinas do coração humano, ver Sternberg (1985, p. 90-99). Observe o acréscimo de um contraste favorável com a cegueira humana, incluindo a do profeta.

mente é mostrada” (1961b, p. 164) é totalmente contradita pelo próprio Booth na abordagem e nomeação de um desses personagens, o único que recebe um tratamento detalhado aqui. Em *Retrato do artista quando jovem*, Booth agora argumenta: encontramos o “registro mental de Stephen de tudo o que acontece. Vemos sua consciência operando no mundo” (1961b, p. 163): um típico refletor jamesiano, na verdade. Além disso, o funcionamento da mente de Stephen é transmitido para nós em “um relatório infalível, ainda menos sujeito a dúvidas críticas do que o típico monólogo Elizabetano” (1961b, p. 163). Mas quem transmite o relato de sua mente? Dados os frequentes lapsos e falhas do herói, ele próprio não pode produzir essa impecável leitura da mente como um autorrelato. E, surpreendentemente, Booth pela primeira vez concorda. Tendo citado do romance uma percepção interna característica, “A equiparação da página de seu escriba começou a desdobrar uma cauda vasta, pontilhada de olhos e estrelas como a cauda de um pavão”, ele passa a comentar sobre isso: “Quem diz isso? Não Stephen, mas o autor onisciente e infalível” (1961b, p. 163). Em vez de se tornar “um narrador”, então, “o personagem cuja mente é mostrada” opera perceptivelmente como um refletor, e da variedade humanamente falível compatível.

Essa revisão dos nove pontos de contato entre o narrador e o refletor como mediadores, então, permite apontar cinco argumentos gerais. Todos eles refutam, ou pelo menos ultrapassam, a tentativa de Booth de reduzir a mediação à unidade:

(i) As diferenças entre os dois mediadores superam com folga as semelhanças.

(ii) Ao longo da lista de nove pontos, qualquer relação de (des)paridade tem consequências significativas para as respectivas (in)confiabilidades e para esse problema em geral.

(iii) Na última análise, todas as diferenças nascem da distinção crítica, embora negligenciada, entre narrador e refletor ou informante em geral, especificamente, auto(in)consciência: consciência em oposição à cegueira em relação ao público.

(iv) As diferenças de outro modo significativas e operacionais dentro do tipo de informante (silencioso, vocal, que escreve) esmaecem diante

dessa distinção principal: ela as acomoda por meio da ramificação, não do embaçamento, muito menos do apagamento.

(v) Essa distinção da, assim chamada, pessoa, com tudo o que isso implica para o discurso (in)confiável, é, quando muito, pouco trabalhada em vez de esgotada. (A ser retomado, a seguir, no devido tempo.)

## **(6) Uma pequena autocorreção (não intencional)**

Enquanto a “melhor citação” de Booth contesta seu próprio embaçamento entre autor/narrador (autoral), ele mesmo, aparentemente esquecendo seu apelo radical ao apagamento da “saturada” diferença entre narrador/refletor, aponta de vez em quando para essa distinção. Isso acontece de forma mais frequente ao longo da segunda e melhor parte do volume, “A voz do autor na ficção” (Booth, 1961b, p. 169-266). Nela, o próprio tema consiste em como o comentário confiável do narrador autoral e outros privilégios (por exemplo, epistêmicos), com seus múltiplos efeitos ou benefícios, estão indisponíveis para qualquer outro sujeito mediador, refletores notavelmente entre eles. Por exemplo, Booth maliciosamente justapõe as “incômodas ‘percepções espelhadas’” populares na ficção moderna — em que o olhar autodirecionado do refletor cumpre a função do tradicional esboço de personagem — justamente com um esboço tão imediata, econômica e reveladoramente desenhado por um narrador autoral. Aqui, “a voz confiável do narrador” supera claramente “a visão subjetiva do personagem” (Booth, 1961b, p. 172): um meio superior para o fim comum.

Não é de se admirar que as comparações diferenciais dos respectivos poderes, dispositivos e funções se multipliquem e se dissipem tanto. Afinal, o argumento de Booth (1961b) se sustenta totalmente na diferença feita entre a “voz do autor” no extremo do “contar”, em oposição ao “mostrar” sem autor. O mesmo ocorre com a operação incomparável de “fato” indiscutível e humanamente inacessível no controle da “ironia dramática”: como quando uma citação revela de dentro da psique como um personagem “interpreta mal os pensamentos ou motivos não ditos de outro”. Evidentemente, apenas um ente “onisciente” poderia nos dar uma percepção interna

inquestionável de uma percepção interna irônica e equivocada por parte de um refletor de algum agente narrativo (Booth, 1961b, p. 172-173).

Por outro lado, ainda insistindo na diferença, Booth também argumenta basicamente que ela funciona nos dois sentidos: que a chamada terceira pessoa pode, em outra circunstância, trabalhar a favor do refletor face a qualquer narrador. Admitir isso, entretanto, não é fácil para Booth, dada sua tendência tanto a favorecer o narrador, especialmente se autoral, quanto a assimilar o refletor até mesmo em um outro narrador, mais fraco do que autoral. Ele nunca o faz explicitamente, em termos gerais (daí nossa linguagem cautelosa acima). No entanto, ele reconhece brevemente o fato desagradável, ou efeito superior. Considere o argumento que abre com a afirmação inconsistente de que “centros de consciência de terceira pessoa’ [...] preenchem precisamente a função de narradores assumidos — embora possam agregar intensidades próprias” (Booth, 1961b, p. 153): evidentemente, um retrocesso à equiparação categórica dos dois mediadores. Mas, então, atribuir aos “centros” mais “intensidades” atenua sua redução “precisamente” ao comportamento do narrador, é claro, ao estabelecer uma disparidade operacional multifacetada. E o que aparece logo depois reforça esse senso de diferença.

O que Booth passa a sugerir são “as muito reais”, na verdade “avassaladoras vantagens”, distintamente desfrutadas (ou garantidas) pelo “refletor de terceira pessoa” em tudo o que diz respeito a “vivacidade e naturalidade” (Booth, 1961b, p. 153). Tal como acontece com as vantagens da voz do autor, tudo depende dos efeitos buscados: por exemplo, ilusão vivida aqui, em oposição à economia, autoridade ou ironia situacional ali. Mas a variedade operacional e o dinamismo envolvidos — de modo que a vantagem pode até se transformar em desvantagem com a mudança de contexto — apenas reforçam nosso ponto: a imprudência de apagar *a priori* a linha que divide os dois mediadores.

## 2.3. Narradores agem? De maneira confiável ou inconfiável? Eu-narrador vs. eu-experenciador

### 2.3.1. “Fala ou age”?

Como indicado em nosso esboço preliminar, o narrador sofre, nas mãos de Booth, mais uma fusão, agora entre seus próprios “eus”: o eu-narrador no discurso — dirigindo-se a algum narratário, aberto a julgamentos de confiabilidade o tempo todo — e o eu-experenciador no mundo narrado, um personagem entre outros e, como eles, um possível refletor.

Booth nunca adota (ou reinventa) essa distinção, mas continua misturando os dois eus envolvidos. O problema começa no cerne da questão, a famosa definição de (in)confiabilidade. Todos os estudiosos da área a reconhecerão, assim como alguns ensaístas e resenhistas na mídia. Ela até entrou para o OED (*Dicionário Oxford de Inglês*):

Um narrador [é] *confiável* quando fala ou age de acordo com as normas da obra (ou seja, as normas do autor implícito), e *inconfiável* quando não o faz. (Booth, 1961b, p. 158-159).

Além de sua ampla familiaridade, essa definição foi citada, analisada e interpretada dezenas de vezes, por seguidores e por oponentes de várias orientações.<sup>56</sup> Portanto, é surpreendente que a incongruência de um trecho dela pareça ter passado despercebida por tanto tempo, a saber, “ou age” como uma alternativa para “fala”. A ação de um narrador expõe sua (in) confiabilidade e leva ao julgamento como tal? Além disso, que ação um

---

56 Por exemplo: Booth (1961a, p. 72); Stanzel (1984, p. 151); Edmiston (1987, p. 147); Fowler (1987, p. 177); Kozloff (1988, p. 112); Ricoeur (1988, p. 313-314); Diengott (1995, p. 45); Wall (1994, p. 18); Currie (1995b, p. 20); Preston (1997, p. 144, p. 147); A. Nünning (1997a, p. 85; 1999b, p. 53; 2005a, p. 85; 2005b, p. 495; 2008, p. 29); Zerweck (2001, p. 151); Olson (2003, p. 96); Meindl (2004, p. 59); V. Nünning (2004, p. 236); Ferenz (2005, p. 154); Petterson (2005, p. 61); Phelan (2005, p. 33); Kindt e Muller (2006, p. 92); Rawlings (2007); Shen e Xu (2007, p. 50); Shen (2013, §4); Jedličková (2008, p. 281); Kindt (2008, p. 131, p. 133); Phillips (2009, p. 61); Anderson (2010, p. 82); Gerrig (2010, p. 30); Bode (2011, p. 207); Shang (2011, p. 135); Tammi (2005, p. 225); Donelson-Sims (2013, p. 56); Kukkonen (2013, p. 208); Baah (2014); Otway (2015, p. 3).

narrador pode realizar *como* narrador, além de “falar”? Dentro de uma estrutura semiótica mais ampla, pode-se pensar em uma narrativa encenada por meio de mímica, confiável ou não, por um artista de pantomima, por exemplo. Em *Tristram Shandy*, é assim que o Cabo Trim conta ao Tio Toby, de maneira confiável, bem como decorosa, sobre o acidente da circuncisão de Tristram pela janela de guilhotina:

*Trim*, com a ajuda de seu dedo indicador, esticado sobre a mesa, e a lateral de sua mão batendo sobre ele em um ângulo reto, fez um movimento para contar sua estória de forma que sacerdotes e virgens pudessem ouvi-la. (Sterne, 1983 [1759-67], p. 303).

O mesmo meio semiótico também possibilita a narrativa inconfiável, como pode ser ilustrado pelo mesmo romance, a respeito do mesmo incidente picante e sujeito aos mesmos recatos. É assim que a Sra. Bridget descreve ao Cabo Trim os resultados da lesão que o Capitão Shandy sofreu na virilha:

Ora, ora — disse Bridget — sustentando a palma da mão esquerda paralela ao plano do horizonte e deslizando sobre ela os dedos da outra mão, de uma forma que não poderia ter sido feita se houvesse a menor verruga ou protuberância — Cada sílaba disso é falsa, gritou o cabo antes que ela chegasse à metade da frase. (Sterne, 1983, p. 532).

Curiosamente, tentando negar os fatos, o Cabo trata a mímica como uma amostra de linguagem vulgar.

Os horizontes de Booth, entretanto, raramente se estendem além da arte literária, em que o narrador “fala” em um meio verbal, audível ou legível.<sup>57</sup> E é especificamente esse narrador literário que Booth vê desempenhando o duplo papel de locutor e ator. De nossa parte, portanto, nós, os destinatários, devemos então julgar a confiabilidade do narrador (digamos,

---

57 Por isso a ênfase tardia na “narrativa *verbal*” em Phelan e Booth (2005b, p. 389), quando definições mais amplas (semióticas, *crossmedia*) de narrativa já proliferam, e em contraste com a ideia de mimese independente de mídia de Aristóteles. Veja também a nota 95.

Fielding), “comparando” atentamente as manifestações dessas duas funções: “palavra com palavra e palavra com ação” (Booth, 1961a, p. 76). Mas a última combinação dos supostos produtos do narrador permaneceria, é claro, inviável.<sup>58</sup> Compare “Era para ele agir, para eu escrever” (Cervantes, 1998 [1605], p. 1170): assim Cid Hamete Benengeli divide o trabalho com o herói Dom Quixote. Como, então, o suposto cenário em que o narrador “age de acordo com as normas da obra (ou seja, as normas do autor implícito)” poderia determinar a (in)confiabilidade do narrador, quanto mais defini-la?

Uma relação de dependência impossível de qualquer maneira, se você parar para pensar. Em vez disso, o eu-narrador “fala” com o narratário no discurso, enquanto o eu-experienciador “age” e geralmente “age falando”, assim como reflete no mundo narrado. Portanto, essa linha divisória atravessa sua continuidade (auto)biográfica.

Como um breve exemplo, considere uma das variações lúdicas de Kate Davidson (1985, p. 265) a partir da narrativa minimalista clássica de E. M. Forster “O rei morreu e, então, a rainha morreu”:

O rei morreu. Tudo parecia perfeito. Mas então a Rainha começou a sentir o peso da culpa e do pecado, agindo como se tudo fosse minha culpa, até que eu não aguentei mais. Quando encontraram seu corpo no dia seguinte, todos disseram que ela devia ter morrido de tristeza.

O eu-experienciador presumivelmente matou a rainha — sua cúmplice no regicídio; o eu-narrador admite e explica o ato. Homicida talvez, agora como antes, e não arrependido, mas estritamente confiável em suas informações, ao contrário de “todos” na corte. E confiável, além disso, embora ele provavelmente não tenha “agido de acordo com as normas” de sua autora implícita, Kate Davidson. Além disso, até mesmo a confiabilidade ética está ao alcance desse eu-narrador. Se ele também estivesse arrependido, somando-se a uma galeria de assassinos confessos nas histórias e na história, o narrador poderia se tornar confiável em todos os aspectos ao

---

58 Sobre uma questão relacionada à psicologia, “Detecting Deceit via Analysis of Verbal and Non-verbal Behavior”, consulte os experimentos relatados em Vrij *et al.* (2000).

evocar os delitos (“ações”) de seu eu-experenciador. Inversamente, um narrador pode ter mudado para pior em relação ao seu eu-experenciador — um inocente, por exemplo —, de modo que a autobiografia se torna inconfiável. E agora conta incorretamente as boas ações realizadas na época.

Daí a independência mútua básica, em vez da alternatividade (“ou”), entre a fala presente e a ação passada da qual se fala, como entre narrar e experienciar (sentir, pensar, observar, não menos do que se comportar) em geral. Que Booth tenha deixado passar essa diferença fundamental, e justo na definição de (in)confiabilidade — bem como em toda sua prática analítica e interpretativa —, já é surpreendente. Porém, de forma mais chocante ainda, embora nunca questionada ou comentada, o misterioso trecho “ou age” foi silenciosamente, mas de forma impactante, ecoado, repetidas vezes, com variações sugestivas. Em *Dictionary of Narratology*, por exemplo, os verbetes relevantes de Gerald Prince (2003 [1987], p. 82, p. 102) aludem claramente à sua fonte. Eles definem, de forma repetitiva, “narrador confiável” como aquele que “se comporta de acordo com as normas do autor implícito”, como um agente, e “narrador inconfiável” como aquele “cujas normas e comportamento” não estão de acordo com essas “normas” implícitas, “como um contra-agente. No mínimo, a substituição de “ações” por “comportar-se [mal] / [mau] comportamento” até mesmo aumenta a falsa impressão de que o narrador se assemelha a um personagem.<sup>59</sup>

Em *Introduction to Narratology*, Monika Fludernik (2009) oferece uma paráfrase mais próxima e truncada da definição original “fala ou age”. Para ela, um narrador irá supostamente “perder credibilidade” quando “ele(a) violar, com palavras ou atos, normas sociais válidas” (2009, p. 27). O narrador torna-se um (mal)feitor, por assim dizer, e, conseqüentemente, sofre julgamento. O agente experienciador, em suma, é assimilado pelo eu-narrador, que deve, portanto, assumir a responsabilidade pela “palavra ou ato”. Além disso, Fludernik (2009, p. 86) ainda passa a associar esse narrador violador de normas por meio de “palavra ou atos” com outros

---

59 Isso apesar de o *Dictionary* de Prince (2003 [1987], p. 27) conter um verbete sobre os dois eus envolvidos.

personagens desagradáveis: o hipócrita, por exemplo, definido por “contradições entre o comportamento real [‘ato’] e intenções expressas”.

Assim, o narrador de Fludernik passa a assumir um papel duplo e uma carga dupla, ambos decorrentes da mesma falácia. Mesmo assim, você já deve estar se perguntando sobre algumas omissões, uma limitando a fórmula “fala ou age” e a outra correspondendo a ela de uma forma mais perceptível.

Por um lado, ao contrário dos ecos de Prince, bem como do original de Booth, a referência em Fludernik encolhe ao nível do narrador como malfeitor, com uma perda resultante de “credibilidade”, e ignora o narrador como benfeitor, para o efeito oposto e favorável. Ainda mais excludente, o violador das “normas sociais” por meio de “palavra ou atos” parece tão grande aqui que a contraparte que segue as normas permanece totalmente fora de vista. Óbvio e caracteristicamente, a ênfase recai sobre a metade inconfiável do problema ou do espectro, ao ponto do monopólio. Caracteristicamente, dissemos, porque Fludernik mantém a mesma ênfase redutora em outro ponto, como na definição (circular) fornecida pelo glossário do livro: “Um narrador em primeira pessoa (homodiegético) que se mostra indigno de confiança [...] é referido como inconfiável” (2009, p. 161). Caracteristicamente, também, porque esse (meio) foco, embora não declarado, tornou-se praticamente a regra nas últimas décadas, claramente contra Booth (1961b).<sup>60</sup>

Por outro lado, a linguagem empregada aqui traz à tona uma segunda omissão comum e curiosa. Se o “ato” incongruente pode gerar uma perda de “credibilidade” — embora, reveladoramente, isso em nenhum lugar se manifeste nos exemplos que se seguem em Fludernik mais do que no do regicídio acima —, por que não o “pensamento” plausível? Plausível porque o pensamento citado na ficção é, no mínimo, sempre representacional (re-apresentacional), assim como o enunciado citado e, portanto, sempre sujeito a julgamentos de confiabilidade, como aqueles que fazemos

---

60 Outras referências a essa redução pela metade aparecerão em todo o livro.

constantemente sobre um personagem que funciona como um refletor: desde Emma Bovary ou Molly Bloom até um visualizador interno local.<sup>61</sup>

Na verdade, os eus-experenciadores são mais do que simplesmente agentes, como o são outros personagens com os quais interagem. O termo “experenciadores” se aplica a todos eles e ajuda a lembrar que, paralelamente às suas ações agenciadas, todos eles devem levar uma vida interior, desde os impulsos, objetivos, emoções e pensamentos mais básicos (por exemplo, amor, medo) até níveis mais elevados. Essa vida interior, por sua vez, representa (ou *reapresenta*) o mundo ficcional a partir de dentro, de forma privada e subjetiva, mas também transparente, na forma de percepções internas que desnudam (isto é, citam, *reapresentam*) a mente e as representações mentais do experienciador apenas para os nossos olhos. Assim, tomada literalmente, a frase “*Era para ele agir, para eu escrever*” de Cid Hamete Benengeli até simplifica as coisas no que diz respeito a Dom Quixote — como experienciador e agente —, ainda mais para os primeiros avatares de um autonarrador. Junto com sua influência na trama, esses experienciadores também podem atuar (e geralmente o fazem) como refletores de um tipo especial (pontual, intermitente, muitas vezes básico), bem como locutores (ex: dialógicos) e escritores (ex: epistolares) dentro do mundo narrado. E, em qualquer uma dessas capacidades — reflexão ou expressão —, eles próprios estão abertos a julgamentos de confiabilidade, como todos os discursos em contraste com meros agentes. Em um romance panorâmico como *Tom Jones*, em que o narrador onisciente reiteradamente mergulha na vida oculta de vários personagens, todos longe de serem perfeitos e alguns muito maus, fazemos centenas de julgamentos desse tipo. Além disso, nossa ilustração da percepção interna de Deus no Gênesis mostra como os vislumbres da mente podem se tornar poéticos. No entanto, esses exemplares apenas destacam a regra: percepções internas breves, que oferecem suportes à compreensão e apelos à (re)avaliação, são um elemento central da narrativa. A principal razão pela qual elas raramente aparecem em trabalhos narratológicos sobre (in)confiabilidade e

---

61 Ao menos uma vez, a gafe do “fala ou age” engloba um refletor falível, “mentindo ou agindo de diferentes formas inconfiáveis” (Chatman, 1990, p. 150). Como isso pode acontecer dentro de uma mente é outra questão.

ponto de vista já foi indicada na seção 2.2 acima: sua escala miniaturizada, comparada com o que conta como reflexão literária propriamente dita, jamesiana ou joyceana. Daí também seu confinamento ao enredo (como objetivos, motivos ou reações). Porém, para o bem ou para o mal, essa vida interior (sempre citável, mas às vezes não citada, apenas inferível) é comum a todos os agentes enquanto experienciadores e perpassa todas as formas de citação: direta, indireta, indireta livre, resumida e assim por diante.

O que, no entanto, mantém eus-experienciadores separados de outros discursores (incluindo outros personagens em papéis análogos) é que *seu discurso*, privado ou público, reflexivo ou coloquial ou de outra forma comunicacional, *é citado por seus próprios eus posteriores como eus-narradores*. Assim, Pip cita seu antigo eu do começo ao fim e, como na maioria dos autojulgamentos ficcionais, quase sempre com um efeito irônico, cômico ou de autodistanciamento. Nunca tendo visto “meu pai ou minha mãe”, lembra Pip,

minhas primeiras fantasias sobre como eles eram foram insensatamente derivadas de suas lápides. O formato das letras na de meu pai me deu a ideia estranha de que ele era um homem quadrado, robusto, obscuro, com cabelos pretos encaracolados. A partir da inscrição *Também Georgiana, Esposa do Acima*, cheguei a uma conclusão infantil de que minha mãe era sardenta e doente. (Dickens, 1965 [1861], p. 35).

Em termos semióticos, a criança “insensatamente” lê “as letras” nas lápides não como letras, isto é, símbolos arbitrários de seus pais, mas como ícones deles em miniatura. Por um engano fantasioso semelhante, “Eu li ‘Esposa do Acima’ como uma referência elogiosa à exaltação de meu pai a um mundo melhor” (Dickens, 1965 [1861], p. 73). Decodificado pelo pequeno Pip, “o Acima” muda de uma referência anafórica ao pai mencionado no texto anterior, “acimã”, para um substantivo que localiza seu referente paterno em um mundo superior a este, lá em cima, no céu.

Ainda assim, aqui e ali, Pip concorda com seu eu mais jovem. Daí seu comentário solidário sobre o estranhamento do menino à vista de Miss Havisham pendurada pelo pescoço: “Achei estranho então, e achei ainda

mais estranho muito tempo depois” (Dickens, 1965 [1861], p. 93-94), presumivelmente até hoje, no presente da narração. Barry Lyndon representa o extremo oposto e muito menos comum: o desequilíbrio entre a autoaprovação e a autodesaprovação do narrador se inclina para o primeiro lado. Em retrospecto, Barry dificilmente encontra falha em qualquer coisa sobre seu passado deplorável: caráter, atos, palavras, pensamentos, avaliações, em contraste com o resto do mundo. É claro que nós, leitores, julgamos os narradores, inclusive pelos seus próprios julgamentos de confiabilidade, quando avaliamos o discurso de seus eus-experenciadores a partir de nossa posição estratégica. É basicamente assim que Pip se mostra um autobiógrafo confiável, e Barry Lyndon, inconfiável.

Assim como acontece com todos os falantes, então, a confiabilidade dos autonarradores não pode ser definida, ou determinada, por referência às suas ações fora do discurso. Pelo contrário, por tais ações, eles (assim como nós, integradores) avaliam outros personagens, começando por seus próprios eus anteriores enquanto agentes. E pela correspondência da ação com a fala, os autonarradores (junto conosco, os intérpretes, novamente) julgam a confiabilidade dos outros, cujos relatos (por exemplo, de Joe, Magwitch, Pumblechook) são, dessa forma, considerados sinceros ou hipócritas, conforme pratiquem ou contrariem o que eles agora pregam, por exemplo. Isso inclui especificamente a correspondência da ação com a operação do discurso (narrar, pensar, mediar, ler, projetar, avaliar) de seus eus anteriores, experienciadores, como com Pip e Barry. No entanto, a orientação equivocada inspirada por Booth ainda persiste, como acabamos de ilustrar, mesmo entre teóricos de renome.

Além disso, o errôneo “fala ou age” também reaparece como um confronto revelador entre diferentes falantes e/ou agentes, por exemplo, ou uma revelação de inconfiabilidade na forma de “fala *versus* age”. Assim, Greta Olson (2003, p. 94) refere-se à “distância irônica” entre “as opiniões, ações e voz do narrador inconfiável e do autor implícito”. (Aqui, para compor o cenário, o último assume a ação, por sua vez, bem como a voz: uma conquista notável para um elemento incorpóreo.) Ou observe como Ansgar Nünning (1999a, p. 64), tendo citado a definição de Booth em questão e a declarado “canônica”, prossegue afirmando que “narradores inconfiáveis” (ignorando,

caracteristicamente, por sua vez, a variedade confiável) são marcados por “contradições internas” ou “discrepâncias” que surgem “entre enunciados e ações”.<sup>62</sup> Novamente, que ações, além de enunciados, ou mesmo que atos não verbais o narrador realiza enquanto narrador? Nenhum, como regra, então as “ações” para as quais Nünning aponta (como aquelas invocadas por Booth, Prince, Fludernik) devem vir de algum agente no mundo ficcional, assim como, presumivelmente, os “enunciados” que contradizem essas ações. Os “enunciados” envolvidos também não podem ser do narrador — parte do discurso narrativo apresentado — porque, se fossem, como poderiam suas palavras ir, para o efeito inconsistente, contra os atos de outrem? Ou seja, eles nunca poderiam “contradizer internamente” as “ações” de uma pessoa diferente no mundo ficcional, nem mesmo aquelas realizadas pelo eu anterior, atuante, do narrador. Para que haja contradição interna, o enunciatador deve ser a mesma pessoa que o agente: por exemplo, o discurso público de um mentiroso (ou hipócrita) em relação às suas negociações privadas. E apenas um personagem (Tartufo, Becky Sharp) pode desempenhar os dois papéis. Mentirosos e hipócritas *narradores*, assim como seus colegas mediadores, se entregam de outra forma que não por meio dessa dupla representação de fala/ação: por meio de seu discurso que se dá somente após o fato, incluindo conflitos dentro dele.

Daí as implicações inequívocas de como essa última citação, de Nünning, reúne enunciados, ações e narradores inconfiáveis. Nenhum desses elementos contraditórios emparelhados, o linguístico ou os extralinguísticos, está associado ao narrador; nem, portanto, a falta de confiabilidade, se houver, que seu conflito pode gerar. Levada à sua conclusão lógica, então, a declaração de Nünning dificilmente faz qualquer sentido, e como resultado da mesma falácia: vozes narrativas confundidas com agentes experienciadores, incluindo seus próprios eus anteriores.

---

62 Ele também cita William Riggan (1981, p. 36), que fala sobre “uma discrepância enorme entre a conduta do narrador e as concepções morais que ele propõe”. Outros análogos podem ser multiplicados e alguns aparecerão a seguir.

### 2.3.2. Outras variações do narrador personificado: uma breve comparação de estranhezas

A estranheza da posição de Booth *et al.* aqui (“ou age”) reveste-se de ainda mais nitidez e significado se comparada com uma observação semelhante feita por Chatman (1993, p. 190) sobre “O Coração Revelador”, de Edgar Allan Poe:

Como há algo terrivelmente errado com o ‘eu’-narrador-protagonista, suspeitamos que possa haver algo errado com a estória que ele conta. Seria surpreendente se seu relato dos eventos fosse mais confiável do que seus atos.

Da mesma forma, Chatman funde os dois eus, mesmo em nome, em um único “Eu’-narrador-protagonista”, e então fala dos “atos” do narrador-protagonista (aqui, assassinato) como “confiáveis” ou inconfiáveis, e nisso repete a incongruência. O adjetivo simplesmente não condiz com o substantivo.

Mas Chatman comete erros, ao que parece, ao mesmo tempo que tenta apresentar um argumento diferente. Desse modo, se colocarmos em termos gerais, o leitor infere a partir dos próprios “atos”, por conta própria, a (in)confiabilidade do posterior “relato dos eventos” do autor. Tendo cometido um crime — como fez Moll Flanders, de Daniel Defoe, ou Grace Marks, de Margaret Atwood —, “seria surpreendente” se ele contasse a verdade sobre si mesmo, sua vítima e o mundo ficcional em geral. Tal como feito, tal como dito, em resumo. Ou então, para o bem ou para o mal, assim Chatman gostaria que pensássemos.<sup>63</sup>

Como a simples confusão de narrador e experienciador, esse raciocínio entre eles tem diversos paralelos em outros exemplos. Para alívio cômico, aqui está um que chega ao absurdo. Em uma resenha do romance *Dr.*

---

63 Pelo menos, se você desconsiderar, para esse propósito, suas combinações, saltos e acréscimos incoerentes. Um, já referido, é a menção de Chatman a “atos” como (in)confiáveis — como, talvez até de acordo com, Booth — em vez de indicadores ou gatilhos de julgamento de (in)confiabilidade por metonímia. Para uma elaboração mais cuidadosa, consulte Phelan (1996, p. 111).

*Haggard's Disease* (A doença do Dr. Haggard), de Patrick McGrath, Joseph Coates (1993) declara que o narrador homônimo não é confiável por um argumento quase lógico que vai de um nível maior (experencial) para um menor (narrativo): “Não se pode confiar no médico, um idiota romântico por excelência, nem mesmo em sua própria profissão, muito menos para contar estórias. (Ele esculhamba de tal forma uma apendicectomia que costura o dedo de sua luva de borracha ao ferimento, causando tamanho inchaço abdominal que as enfermeiras apelidam o pobre paciente de ‘Homem grávido do Dr. Haggard’).”

Nesse ponto, uma breve comparação, em nossos próprios termos, ajudaria. Esse padrão de inferência da ação para a palavra — com base em sua proximidade metonímica, sua continuidade temporal e pessoal, sua semelhança em termos de origem e tipo de comportamento — é, evidentemente, diferente da equação simples de Booth de ação passada e palavra presente como medidas de (in)confiabilidade. Além disso, em contraste com essa equação errônea, esse padrão de inferência da ação (do experienciador) para a palavra (do narrador) é bem motivado, porque fundamentado na lógica da realidade. Essa fundamentação o torna plausível e atraente, no contexto do julgamento de confiabilidade, entre outros, como acontece com Moll, citada acima. Não é de se admirar que esse padrão também seja amplamente aplicado na vida e na arte, uma vez que a inferência a partir de precedentes ou do passado em geral constitui um fundamento do raciocínio sobre o mundo, para o bem ou para o mal.

Além disso, a declaração de Chatman esconde uma alternativa oculta, nunca apresentada como tal. Segundo ele, supostamente inferimos a (in)confiabilidade do “relato dos eventos” não a partir dos “atos” passados (por exemplo, os crimes de Moll), mas do ex-agente (Moll tendo sido uma criminosa). Além disso, pelos padrões de raciocínio e da simples condição humana, essa alternativa oculta é mais perigosa em suas suposições e resultados do que o padrão de inferência explícito de Chatman. Reputação só se perde uma vez, ao que parece. Tampouco ajuda que Chatman se esqueça ou inverta ocasionalmente seu próprio procedimento, como quando nega a inconfiabilidade de Humbert, o “molestador de crianças” (1993, p. 191). Mas todas essas complicações não afetam a diferença, no ponto pretendido

e em sua potencial utilidade, em relação à mera confusão de eus de Booth, com suas respectivas formas de comportamento.

Per Krogh Hansen (2007) não apenas comete o mesmo erro de deixar o julgamento de confiabilidade ambíguo (ou em um vaivém) entre os dois eus distintos. Ele até faz questão de associar a falta de confiabilidade com o eu-experienciador.<sup>64</sup> Com base na opinião de que “conceitos como ‘inconfiável’, ‘indigno de confiança’ e ‘falível’ vêm todos de nossa relação com seres humanos, não com textos” (Olson, 2003, p. 99), ele argumenta que “é, portanto, talvez óbvio considerá-los sob o domínio da narrativa ‘existentes’; isto é, como uma questão na estória em vez de no discurso” (Hansen, 2007, p. 229). Talvez seja óbvio? Definitivamente falacioso seria mais apropriado.<sup>65</sup> Hansen erra na própria premissa, porque mesmo que o termo “inconfiável” e seus sinônimos “venham de nossa relação com seres humanos”, essa relação em si é discursiva ou especificamente textual (conversacional, epistolar, eletrônica). Assim, a oposição da “relação” humana aos “textos” se desfaz, e com ela toda a suposta conclusão (“é, portanto [...]”).

A afirmação de que “inconfiável” se aplica apenas a “existentes narrativos” (os análogos de “seres humanos”) e ao mundo ficcional onde vivem, se movem e agem (em oposição ao discurso que conta sobre isso, ou sobre eles) simplesmente não procede. Além disso, tanto na teoria quanto na prática, essa conclusão ilógica é exatamente o inverso da verdade: a (in)confiabilidade envolve um discurso(r), narrativo ou não, autodialógico (informante, refletor, experienciador) e/ou dirigido ao público (narrador), cujas representações do mundo ficcional (os existentes certamente incluídos) julgamos por alguma norma (por exemplo, moral, ôntica, epistêmica).

Como se esse erro multifacetado sobre o objeto de estudo não bastasse, Hansen (2007) continua a agravá-lo ao reverter, por sua vez, o foco de estudos anteriores. Ele não apenas descreve equivocadamente alguns trabalhos sobre narração inconfiável (por exemplo, Olson, 2003) como

---

64 Nielsen (2004, p. 146) vai ao outro extremo ao “cortar o elo existencial entre personagem e narrador”.

65 E provavelmente desagradável para a própria Olson.

“estudos de personagem narrador”.<sup>66</sup> Contra todo o registro narratológico orientado para o discurso desde 1961, e mesmo contra sua própria bibliografia, Hansen também chega ao ponto de afirmar que essa limitação ao personagem (ou seja, orientação em função do eu-experenciador da estória) “fez com que os narratologistas do discurso ignorassem o conceito” de inconfiabilidade. Aparentemente, não há limite para as surpresas encontradas neste *front*.

Por fim, alguns deixam entrever essa confusão em uma escala ainda maior do que a própria (in)confiabilidade. Como Rimmon-Kenan (1983, p. 90): “Eu defino o narrador minimamente, como o agente que, no mínimo, narra ou se envolve em alguma atividade que atende às necessidades da narração”. Aqui, a incongruência “fala ou age” torna-se supostamente abrangente e definidora de toda a categoria ilimitada de “narrador”. Mas, primeiro, vamos tirar do caminho outra incongruência, uma ainda mais incapacitante, ainda que não relacionada à nossa preocupação imediata com os eus narradores/experenciadores e ao fracasso em mantê-los distintos.

Em suma, então, ambas as partes da definição de Rimmon-Kenan são inúteis, porque circulares: primeiro “narrador [...] narra”, depois “narrador [...] narração”.<sup>67</sup> A segunda redundância, no entanto, também importa o misterioso adendo “ou age” de Booth e o generaliza mesmo além do contexto de (in)confiabilidade, para “*narratorhood*” em geral. Mas, novamente, que “atividade” não linguística (ou não semiótica) poderia definir “narrador”? Limpar a garganta? Adquirir um processador de texto? Tomar estimulantes para dar continuidade? E como tal atividade seria considerada confiável, ou se tornaria inconfiável, ou por si mesma denunciaria o narrador que “se envolve” nela como um auxílio à narração? Novamente, nenhuma resposta razoável é imaginável com relação ao termo guarda-chuva “*narratorhood*”.

---

66 Os lapsos no eu-experenciador que detectamos acima seriam, portanto, provavelmente considerados por ele como manifestações adicionais de tal foco no “personagem”.

67 Veja a nota 11.

### 2.3.3. Um exemplo de Proust

Para além da famosa definição de (in)confiabilidade em si, a mistura de eus à espreita em “fala ou age” perpassa uma variedade de análises particulares em Booth e em outros autores. Por exemplo, ele afirma que o grande “romance de busca” de Proust, *Em busca do tempo perdido*,

caminha em direção a uma iluminação inequívoca. O narrador, Marcel, envolve o leitor em suas próprias confusões até que, ao final do livro, ele finalmente possa falar com total confiabilidade sobre os valores em que se baseia. Tanto o narrador quanto o leitor constantemente descobrem verdades que Marcel Proust sempre conheceu. No final, Marcel descobre a verdade definitiva sobre a arte e a vida; a verdade sobre a memória e a arte como escapes do mundo do tempo. É essa descoberta que o leva, na verdade, a escrever o livro que seu leitor acabou de ler. (Booth, 1961b, p. 290).

Em “o narrador, Marcel”, que referente (ou a perspectiva de quem) sofre “confusões”? O narrador enquanto tal, em autonarrativa após o acontecimento? Marcel como agente, experienciador, aprendiz na época? Ambos? E se ambos, então em relação às mesmas questões, ou na mesma medida? A escolha entre essas alternativas evidentemente faz uma grande diferença, até mesmo estratégica, ao longo do romance. O mesmo ocorre com o envolvimento do leitor “nas suas próprias confusões”: a qual desses dois “Marcéis” se refere “suas”?

O problema é que Booth novamente não consegue distinguir os dois eus em questão, agora em um contexto específico. Assim, as expressões referenciais, juntas ou separadas, são usadas por ele indiscriminadamente, e os referentes, portanto, caem não tanto na ambiguidade quanto em um borrão ou então em uma identidade equivocada. Assim, as “confusões” dentro do mundo da estória supostamente ultrapassam o narrador, bem como ou junto com a experiência de “Marcel”, uma vez que apenas “no final do livro” pode “ele finalmente falar com plena autoridade” sobre seus “valores”. Este “ele”, em Booth, certamente (e falsamente) se refere, ou corre-fere-se, ao narrador; e não apenas por “falar”, mas também pela sequência

imediate. Encaminhando seu argumento para o arremate, ele acrescenta: “Tanto o narrador quanto o leitor descobrem constantemente verdades que Marcel Proust sempre soube”. Ou, ainda mais explicitamente, o contrário: “Devemos ser enganados e confundidos, como o narrador, até a revelação final” (Booth, 1961b, p. 292).<sup>68</sup>

Na verdade, porém, aquele (“ele”) que descobre essas verdades na companhia do leitor, e permanece confuso antes de sua descoberta, é Marcel apenas como personagem e eu-experenciador. Em contraste, o eu-narrador “sempre soube”, talvez não toda a verdade, reservada ao autor silencioso e implícito de Marcel Proust, mas uma grande parte dela: até porque ele narra, em retrospecto, a longa provação de descoberta sofrida por seu antigo eu-experenciador.<sup>69</sup>

Isso também invalida a afirmação de que o romance de Proust conta “a estória de como Marcel se torna um narrador confiável” (Booth, 1961b, p. 292). Não é que o personagem, muito menos o narrador, passe por um processo de transformação. Ele não se desenvolve progressivamente na estória diante de nós em (ou em direção à) confiabilidade, como Pip faz na segunda metade de *Grandes esperanças*, ou como Elizabeth Bennet, de Austen, ou mesmo Emma Woodhouse, que evoluem como refletoras-heróinas. Em vez disso, tendo vislumbrado o final do romance, Marcel tardiamente assume qualquer (in)confiabilidade que encontramos ou foi encontrada no eu-narrador desde o início do romance.

É exatamente a partir desse ponto de vista tardio, com a sabedoria retrospectiva resultante, que o narrador começa e continua “a escrever o livro que seu leitor acabou de ler”.<sup>70</sup> Como tal, além disso, se ele for responsável pela frequente perplexidade do leitor pelo caminho, não é tanto porque ele

---

68 Compare Olson (2003, p. 94): “As histórias de detetive [frequentemente] apresentam narradores [...] que não fornecem e não podem fornecer aos seus leitores peças vitais do quebra-cabeça até que eles próprios as tenham descoberto, normalmente no final da narrativa”.

69 O erro cometido aqui lembra a distorção de que ninguém, a não ser um narrador onisciente, pode saber como a estória acabou. Veja a seção 2.1.1.

70 Supondo, por enquanto, que este seja realmente o livro que ele escreve. Joshua Landy (2004) admiravelmente argumenta de maneira contrária, mas não precisamos nos deter nessa questão.

mesmo não tem conhecimento, mas porque ele (como Proust, seu criador por trás dele) optou por não contar com antecedência. Em vez disso, ele adere, de modo geral, à perspectiva limitada e à lenta ordem de descoberta sofrida por seu eu mais jovem, experienciador e em evolução.<sup>71</sup>

#### **2.3.4. Ontologia impossível: o mediador ficcional acompanhado ou abandonado pelo autor**

Uma confusão correlata surge a partir de uma maneira estranha de falar adotada por Booth. A estranheza implica outra mistura ontológica — ou em mais de uma —, mas agora levada ao limite da impossibilidade. Por exemplo, “talvez o efeito mais importante de se viajar com um narrador que não está acompanhado por um autor prestativo [como o comentador] seja a diminuição da distância emocional” (Booth, 1961b, p. 274). Tomada literalmente, esta formulação acarreta o absurdo de que tanto o leitor (como o chamado companheiro de viagem do narrador) e o autor (como possível companheiro do narrador) também pertencem, como o narrador, ao campo da existência e experiência imaginadas, o mundo ficcional.

Seriam apenas metáforas inocentes, mesmo vazias, portanto, também imperceptíveis? Não é bem isso, ao que parece, e a imperceptibilidade só agrava as questões do exemplo citado, amplamente recorrente, e de seus análogos, porque esconde (normaliza, naturaliza) o emaranhado de erros que aí se escondem. Por que outro motivo não foi detectado ao longo das décadas, nem mesmo a ontologia inconcebível?

Primeiro, Booth escolhe o mediador errado “desacompanhado de um autor prestativo” para nos acompanhar na viagem. Na verdade, não

---

71 Para um exemplo complementar em grande escala, consulte Booth (1961b, p. 347-354) sobre o conto “O mentiroso”, de James. Argumentando que o centro de interesse reside em “Lyon-Mentiroso”, não em “Capadose-Mentiroso”, Booth se concentra em Lyon, o pintor, como um agente mentiroso cruel — incomparavelmente pior do que o fantasista inofensivo, Capadose, a vítima de suas tramoias —, em vez de Lyon, o refletor, que medeia os eventos da melhor maneira que pode, do jeito que ele os (in)compreende. Sobre a adesão à “ordem de descoberta” do refletor ou do eu-experienciador, consulte Sternberg (1978, p. 129-158) acerca de Jane Austen; (1978, p. 178-182, p. 273-275) sobre a estória de detetive; e (1978, p. 282-303) sobre Henry James, com uma ilustração detalhada de *Os embaixadores* em Sternberg (1971, p. 299-431).

é “um narrador” (por exemplo, *Jane Eyre* ou “Fielding”, o originador da metáfora do leitor covajante e seu principal exemplo aqui [Booth, 1961b, p. 215-218]), mas um refletor, como a Miranda de Katherine Anne Porter na sequência imediata. Na verdade, mais adiante, esse mesmo parágrafo substitui “narrador” por “inteligência central” ou “inteligência refletida” (Booth, 1961b, p. 215-218; também p. 282, em referência a Gregor Samsa). Mesmo assim, é claro, inúmeros exemplos estão em jogo — dada a onipresença da reflexão local e intermitente —, bem como a novidade estratégica da psicoficção moderna.

Em segundo lugar, e mais diretamente relevante para o ponto em questão: uma inteligência central significa, por sua vez, um sujeito experienciador e que (como Strether em *Paris*) reflete outros personagens experienciadores — novamente, em oposição a um eu-narrador. De fato, entre os usos indiscriminados, cambiantes, multiplicados aqui, Booth (1961b) refere-se à figura do experienciador como tal por seu nome mais simples, “herói ou heroína”. Tudo isso confirma a diferença do leitor que viaja com, ou do autor que acompanha, “um narrador” e redobra a diferença em relação a um narrador autoral como o de Fielding, que, existindo essencialmente fora do mundo imaginado, está além da experiência nesse sentido.

Terceiro, a metáfora do movimento compartilhado leva (ou atrai) Booth não apenas a fundir diferentes narrativas existentes e esferas distintas de existência, mas também a literalizar aquele emaranhado impossível e dotá-lo de um papel ou impacto afetivo. Por exemplo, um experienciador “desacompanhado de um autor prestativo” — como se esses dois pudessem ficar juntos ou se separar — produzirá em nós o efeito da “diminuição da distância emocional”. Por quê? Porque o refletor ou personagem cuja mente está à vista ficará então sozinho, “uma consciência isolada, sem ajuda, sem o apoio que um narrador ou observador confiável daria” (Booth, 1961b): uma mente condenada, por assim dizer, ao confinamento solitário, ao sofrimento e até à morte, uma vez abandonada pelo autor. Ainda por cima, aparentemente, Booth (1961b, p. 275) acrescenta que, tendo o narrador autoral escapulido, nenhum “amante” deve acompanhar o herói (ou heroína), tampouco, como se os três coexistissem no mesmo mundo e pudessem igualmente sofrer ou compartilhar (ou, é claro, evitar) uma dura

experiência ali. Diante de tal isolamento total, nossa distância em relação ao sujeito experienciador supostamente diminui, enquanto o sentimento de companheirismo aumenta, conseqüentemente.

Tudo isso soa como um argumento incrível.<sup>72</sup> No entanto, Booth continua repetindo-o com variações,<sup>73</sup> com relação a diversos “sofredores isolados”, como Miranda, de Porter; Hale, em *A inocência e o pecado*, de Graham Greene; Marcher, em “A fera na selva”; Gregor, em “A metamorfose”, de Kafka (Booth, 1961b, p. 274-282). E a suposta diminuição da distância em relação a eles, uma distância irônica por definição, correlaciona-se, por implicação, com um aumento em sua confiabilidade: nosso sentimento de camaradagem presumivelmente afeta o julgamento.

Por fim, mesmo baseada em tais premissas impossíveis — experiência compartilhada ou assistida por um narrador autoral, ou compartilhável, mas evitada, por sobre um abismo ôntico —, essa afirmação não tem validade geral. A mente isolada não precisa ser a de um sofredor. Entre uma diversidade de outras opções, a narrativa pode igualmente destacar uma mente comum em um dia comum, privilegiada por Virginia Woolf em seu manifesto “Ficção moderna”. Também pode propor como refletor um solitário cômico ou heroico, como o foco epônimo de James em “*Pandora*”, e Júlio César em *Ides of March*, de Thornton Wilder, respectivamente. A mente isolada pode mesmo inverter do sujeito ao agente do sofrimento. Então, ela pertencerá a, digamos, um agressor como Jason Compson, de *O som e a fúria*. Nesse caso, uma perspectiva interna sustentada aumentará, não diminuirá, a distância emocional, independentemente do “acompanhamento” autoral. No mínimo, como o próprio Booth (1961b, p. 306-307) insiste, em outro ponto, qualquer retórica confiável explícita é dispensável, e seria um insulto, quando nós, leitores, víssemos de dentro o funcionamento dessa psique monstruosa. Daí a escolha de Faulkner de apresentá-lo em monólogo interior direto: “Uma vez uma vadia, sempre uma vadia, é o que eu digo...”.

---

72 Esse agrupamento, viagem e abandono entre mundos envolvem um salto ôntico que é proveitosamente comparável à metalepse.

73 E não apenas Booth. Por exemplo, em *Robinson Crusoe*, o herói epônimo deve narrar sua própria estória, porque “um observador onisciente teria *ipso facto* comprometido a solidão de Crusoe” (Goldknopf, 1972, p. 53-54).

## 2.4. Fazendo tijolos sem palha: como fazer coisas com uma fórmula impraticável?

De acordo com Phillips (2009, p. 61), Booth estabeleceu “um modelo para a detecção de narração inconfiável”. Entre todas as coisas envolvidas, esta é uma que ele, com certeza, falhou em fazer. Na verdade, o pior problema da concepção de (in)confiabilidade de Booth é sua falta de força operacional. Reconsidere sua definição formal:

Um narrador [é] *confiável* quando fala ou age de acordo com as normas da obra (ou seja, as normas do autor implícito), e *inconfiável* quando não o faz. (1961b, p. 158-159).

Levada ao extremo, uma declaração não operacional é virtualmente sem sentido, assim como as definições circulares que ilustramos no início. Lembre-se, por exemplo, de que: “Um narrador pode ser mais ou menos confiável; em outras palavras, (partes de) seu relato pode ser mais ou menos digno de confiança em termos da própria narrativa” (Prince, 1982, p. 18). Sem chegar a tal extremo, a definição de Booth, acima, pertence ao segundo pior caso.<sup>74</sup> Como as afirmações metafísicas, ela tem certo sentido: “X está de acordo ou não está de acordo com Y” soa como uma proposição

---

74 Herman e Vervaeck (2011, p. 1) descrevem o conceito de autor implícito de Booth como “circular”. Mas isso confunde construção com circularidade, ou ser o resultado do processamento com a tautologia do resultado. Além disso, pela mesma (i)lógica, todo padrão (re)construído (incluindo o mais básico, a fábula) se tornaria circular, e a crítica também se tornaria inútil. Ainda mais obviamente irracional é sua afirmação de que “todos os argumentos em defesa do autor implícito são perfeitamente circulares” (p. 3). Compare, por exemplo, os argumentos sobre finalidade do discurso ou sobre intencionalidade. Discutíveis, sim; redundantes, não. Toda a definição de Booth se torna circular, no entanto, na reformulação de Nünning (2005b), em que o contraste confiável/inconfiável depende “do grau e do tipo de distância que separa os valores, gostos e julgamentos morais de um determinado narrador das normas do autor implícito”. Para Booth (1961b, p. 158), (in)confiabilidade é uma questão de “distância” de qualquer maneira, e Nünning falha em especificar (1) o significado de “distância” em geral; (2) sua aplicação particular à (in)confiabilidade; (3) “o grau e o tipo” que separam o narrador confiável do inconfiável. A redundância combinada resultante talvez explique por que não é verdade que “a maioria dos críticos que seguiram os passos de Booth” apelou para a “distância” (Nünning, 2005b). Veja abaixo.

inteligível. Mas essa fórmula de Booth não tem referência rastreável, portanto, nenhuma aplicação no mundo — ou, nesse caso, no mundo do discurso —, nenhum poder de identificação e nenhuma agudeza. Em linguagem simples, a definição dada é inaplicável ao discurso narrativo porque seus termos e relações centrais não podem ser delineados ou combinados com o discurso de modo a se estabelecer quem é quem e o que é o que nele. Como chegar ao “autor implícito”, às “normas do autor implícito” e à concordância ou discordância do narrador com ambos? Resumindo, como fazer as coisas que deveriam ser feitas com essas palavras de definição a fim de se determinar a narração (in)confiável, quanto mais a reflexão, totalmente esquecida aqui? Procuramos em vão uma resposta, ou ao menos uma pista.

É importante entender que esse problema é incomparavelmente mais profundo do que a reclamação padrão, tanto de oponentes da doutrina quanto de seus defensores mais amigáveis: que o autor implícito e suas normas são difíceis de se reconstruir. Mas dá para se viver com dificuldades. O verdadeiro problema é que Booth nos deixa sem qualquer ideia de como proceder para reconstruir, ainda que de forma problemática ou discutível, esse autor e esquema normativo e sua relação com o narrador (ou qualquer outro mediador).

E não obtemos essa ideia nem mesmo quando, mais de quarenta anos depois, Phelan e Booth propõem algumas paráfrases ou variantes:

Um narrador confiável é aquele cujos relatos e julgamentos são endossados pelo autor implícito, e um narrador inconfiável é aquele cujos relatos e julgamentos não são endossados. (Phelan; Booth, 2005a, p. 371; Phelan, 1996, p. 76).

Booth [estabelece uma] distinção entre o narrador confiável e o inconfiável, ou seja, entre o narrador cujo relato condiz com aquele que o autor implícito faria e aquele cujo relato desvia do que o autor implícito faria. (Phelan; Booth, 2005a, p. 390; Phelan, 1996, p. 49).

Ambas as definições podem parecer paráfrases agradáveis e fiéis da definição original. Na primeira, a variável da (falta de) concordância do narrador com o esquema normativo do autor implícito é substituída pela

(falta de) endosso do autor aos “relatos e julgamentos” do narrador; na segunda, essa (falta de) concordância com as normas do autor implícito muda para uma relação com a narrativa hipotética do autor implícito.

Mas um olhar mais atento revelará que essas definitivamente *não* são paráfrases fiéis; tampouco — o que é muito mais importante — são mais operacionais do que a definição original (Booth, 1961b). Bem pelo contrário, na verdade. Assim, se tivermos de julgar entre inadequações, “acordo” (presente ou ausente) é, pelo menos, uma relação mais específica do que endosso (idem). É ainda mais difícil imaginar o que os correlatos operacionais de um narrador “endossado [...] não endossado” podem ser, dado o silencioso autor implícito em uma obra de ficção.

Pior ainda é a questão: como chegar ao “relato que o autor implícito faria”, se pudesse, de modo a determinar se (e onde e para que) a narração real do narrador “condiz” com ela? Além de tudo (incluindo 2.1 — 2.3) que confunde a fórmula original, dois obstáculos intransponíveis se interpõem no caminho. Por um lado, o padrão de conformidade (acordo) ou não com a narração hipotética do autor se mostra contraproducente. Assim, Booth (1961b, p. 176) considera Nick Carraway um narrador confiável. Mas o autor implícito e incorpóreo de *O Grande Gatsby* nunca “contaria” ou poderia contar a estória da maneira pessoal “dramatizada” de Nick. Portanto, Nick deve ser inconfiável pelo padrão de não conformidade para com o desempenho ideal, independentemente de qualquer outro critério. O mesmo deve ocorrer, *a priori*, com todos os outros narradores “dramatizados”, incluindo aqueles mencionados e autorizados por Booth, Phelan, você ou nós mesmos. Um critério unívoco, infalível e que economiza tempo, sem dúvida, mas poucos o adotarão após pensarem a respeito.<sup>75</sup>

---

75 Essa narração autoral hipotética, com seu automatismo e efeito bumerangue, difere radicalmente da comparação familiar e bem fundamentada do discurso apresentado (de Nick, digamos) com uma versão narrativa alternativa. Por exemplo, seria *O Grande Gatsby* o mesmo romance se fosse narrado por um narrador onisciente em vez de pelo profundamente envolvido Nick” (Booth, 1961b, p. 346). Esse cenário hipotético (“se...”) repousa no princípio mestre da teoria da narrativa, já expresso na máxima de James, de que existem cinco milhões de maneiras de se contar uma estória, e conceituado em algumas oposições históricas: O “todo/acontecimentos” de Aristóteles ou a “*fábula/sujet*” do Formalismo Russo (Sternberg, 1978, p. 8ss; 1992; 2006; sobre outro raciocínio hipotético em narrativa e sua análise, ver Sternberg (2008) sobre “*If-Plots*”).

Além disso, a própria ideia da versão hipotética de um autor implícito é malconcebida, simplesmente porque não foi devidamente elaborada. Simplesmente não pode haver algo como uma versão autoral narrável, ou uma versão melhorada ou a melhor versão, nem mesmo em teoria. Pois um autor implícito é implicado e reconstruído a partir de um determinado discurso narrativo em sua absoluta especificidade: estas palavras (ou imagens, ou sinais em geral) que representam estes eventos nesta ordem por meio desta narração e de tal mediação. Associar um autor implícito a um discurso alternativo ao implicado — quanto mais como seu narrador — é, portanto, um absurdo.

Com relação às questões levantadas por essas duas paráfrases, então, deve-se concluir que as respostas são, novamente, ao mesmo tempo evidentemente indispensáveis e inutilmente elusivas. No mínimo, esses dois substitutos tardios, de 2005, permanecem ainda mais impraticáveis no discurso narrativo do que a fórmula original: ainda menos passíveis de implementação. Outras mudanças de definição também são para pior. Assim, a seguinte formulação substituta radicaliza a vacuidade: “Se o autor implícito compartilha os valores do narrador, então este é confiável”, e, se não, inconfiável (Rimmon-Kenan, 1983, p. 104; ou Phelan, 1996, p. 110; ou Culler, 1997, p. 98). Ela apenas muda do padrão de Phelan e Booth (2005a; 2005b) de (e julgamento por) conformidade, ou perfeição hipotética, para aquele de uniformidade.

Para um tipo diferente de mudança, observe a variação em Prince (2003 [1987], p. 102): um “narrador inconfiável” é aquele “cujos valores (gostos, julgamentos, senso moral) divergem daqueles do autor implícito”. Agora, “diverge” é igual ao original “não está de acordo”, mais ou menos. Mas a forma negativa explícita deste destaca que a substituição de “diverge”, sem qualquer equivalente para “acordo”, cobre apenas o polo negativo ou metade do fenômeno, a narração inconfiável. A mudança para “divergir”, conseqüentemente, cria outro tipo de diferença operacional para pior. O mesmo acontece com a substituição de “não concordar” por “desviar”, adotado, por exemplo, por Phelan (2005, por exemplo, p. 49-50), a ponto de

negligenciar a confiabilidade na prática também.<sup>76</sup> Em ambos os casos — divergência ou desvio — a redução à metade, e à metade negativa, segue a tendência dominante, que se estabeleceu há muito tempo como a corrente principal, independentemente da definição e da terminologia atribuídas ao foco de interesse privilegiado e inconfiável. Mas isso também decorre da própria escolha do termo substituto.

No entanto, ao longo das décadas desde 1961, a inexistente resposta operacional (ou algo que se passe por ela) tem sido frequente e diversamente lida nas palavras da definição de Booth: por meio da projeção involuntária, como regra, do que não está lá para ser lido.

Assim, dissemos que a definição de Booth (1961b) tem “algum sentido”, embora sem referência identificável. Nünning (1997b, p. 84), no entanto, fala algo muito diferente — mais pragmático do que semântico — quando se refere ao “efeito de significado que Wayne C. Booth batizou de ‘o narrador inconfiável’”. De fato, um efeito talvez desse conta do recado, certamente na tradição de Aristóteles, que define a arte pelo prazer que gera e a tragédia por seu impacto mais específico, a catarse. Mas nada como um efeito, semântico ou não, se manifesta na definição de Booth, muito menos aquele que Nünning (1997b, p. 88; 2005a, p. 91) tem em mente e sobre o qual afirma que “a maioria dos leitores reconhece intuitivamente”. Desse modo, “o efeito do que é chamado de narração inconfiável consiste em direcionar a atenção do leitor do nível da estória para o locutor e trazer para o primeiro plano as peculiaridades da psicologia do narrador”.<sup>77</sup> Qualquer que seja o mérito desse suposto efeito — dificilmente distinto o suficiente para o propósito —, ele não advém da definição em tela.<sup>78</sup>

---

76 E uma negligência visivelmente inconsistente, ainda por cima. Como reconciliar essa limitação à inconfiabilidade “desviante” com a ênfase inclusiva na (in)confiabilidade em Phelan e Booth (2005a, p. 371; 2005b, p. 390), citados acima, assim como em Booth (1961b, p. 158-159)? Com relação ao “desviante” em si, consulte também a nota 15 sobre Booth (1983 [1961], p. 431).

77 Nünning continua voltando a esses supostos efeitos: por exemplo, em 1999b, p. 59, 65; 2005b, p. 496.

78 Curiosamente, Nünning atribui quase a mesma limitação a outros, em particular à análise de Chatman para o modelo de inconfiabilidade de Booth. Nünning (por exemplo, 2008, p. 37-38) repetidamente, e com razão, o acusa de não dizer (ou, com grande ironia,

O registro teórico, entretanto, mostra muitas outras tentativas infundadas e geralmente malsucedidas de tornar a definição aplicável aos pressupostos discursivos diante de nós.

Olson (2003), por exemplo, inconscientemente e de forma diversificada “operacionaliza” a abordagem de Booth à inconfiabilidade, projetando nela uma variedade de marcadores ou medidas que estão, na verdade, ausentes, inadequados ou mesmo totalmente mal colocados. Um deles se relaciona novamente com um efeito. Assim, Booth supostamente explica “narração inconfiável como uma função da ironia” (ibid., p. 93-94; Shang, 2011, p. 136; Nünning; Shcwanecke, 2015, p. 190). Esclarecer um termo equivocado e questionado por meio de referência a outro não ajuda muito; mas, se serve de alguma ajuda, esse par na verdade mantém a relação oposta, tanto em Booth como em qualquer outro lugar. Por exemplo, a inconfiabilidade de um narrador por ignorância (por exemplo, a de Dowell em *O bom soldado*) produz a desagradável discrepância de consciência conhecida como ironia situacional; assim, a ironia, pelo menos de certo tipo, prova ser um efeito (“função”) da narração inconfiável, e não vice-versa.

Então, na mesma página, encontramos outra afirmação, segundo a qual o modelo de Booth de tal narração tem “uma estrutura tripartite”, como segue: “(1) um leitor que reconhece uma dicotomia entre (2) as percepções e expressões do narrador personalizado e (3) aquelas do autor implícito (ou os sinais textuais)” (Olson, 2003). Um modelo operacional, estrutura, definição? Apenas na aparência, e mesmo assim, apartado de Booth novamente, agora em vários aspectos.

Em primeiro lugar, ele julgaria inaceitável a ancoragem de todo o procedimento em “um leitor”, e um leitor que trabalha fora do controle autoral e livre de restrições, ainda por cima. Na verdade, Olson (2003) deve ter esquecido que ela mesma já atribuiu a Booth “um modelo imanentista de inconfiabilidade”.<sup>79</sup> E os dois modelos, o centrado no leitor em oposição

---

de não “iluminar os não iniciados”) “como a inconfiabilidade do narrador é percebida no processo de leitura”, “como a mão do autor implícito onipresente por trás do narrador pode de fato ser discernida” e como a “comunicação secreta desse autor com o leitor implícito” procede. Tudo verdade, mas também aplicável mais perto de casa.

79 Ver também Olson (2003, p. 96), em referência também a Nünning. “Orientado em

ao centrado no texto, ou o inferencial (se não puramente subjetivo) *vs.* o objetivista, são, é claro, incompatíveis. Olson, no entanto, alterna ou titubeia entre eles.<sup>80</sup> Na verdade, ela retrojeta em Booth (1961b) a orientação em função do leitor da abordagem alternativa e construtivista à (in)confiabilidade apresentada por Yacobi (1981), provavelmente conforme mediada por e misturada com Nünning (1999a). Tampouco é Olson a primeira, ou a última, retrojetora desse ponto de vista e atividade incompatíveis — deslocando o do autor — ou Booth a única vítima de tal retrojeção (ou beneficiário ingrato, dependendo de onde você se posiciona).

Mas suponha que projetemos o leitor na definição original de Booth, mesmo assim. Ajudaria? Dificilmente, porque como poderia esse leitor importado dizer se o narrador “fala ou age de acordo com as normas da obra (ou seja, as normas do autor implícito)?” Tomemos um exemplo da própria prática de Booth. “Como sabemos que é Yeats [que diz ‘Este não é um país para velhos’] e não algum personagem tão distante dele quanto Caliban está longe de Browning [...]? Nós o inferimos à medida que a declaração dramatizada se desenrola” (1961b, p. 162). Então, como é que sabemos? Nós inferimos. Mas como podemos inferir permanece um mistério, por sua vez.<sup>81</sup>

---

função do autor” estaria muito mais perto da verdade, mas apenas substituiria outra contradição aqui em contraste com “um leitor que [...]”).

80 Assim como outros analistas: consulte especialmente a seção 4 abaixo.

81 Como nada poderia ser menos específico do que “Nós inferimos”, qualquer detalhe acrescentado deve contar como uma melhoria. Portanto, este complemento por parte de um seguidor é um pouco melhor — mais específico —, embora ainda bem aquém do alvo: a “imagem” autoral, ou, segundo eu, “pode ser inferida a partir das escolhas particulares manifestadas no texto” (Rabinowitz, 1995, p. 383). Em outro ponto, o mesmo seguidor menospreza a tarefa, como se uma fórmula tão vaga ou algo parecido pudesse corresponder ao desafio operacional. “Afinal, os riscos [...] teóricos em se descobrir o que um autor está ‘dizendo sobre o mundo’ não são assim tão grandes” (Rabinowitz, 1981, p. 409): de forma clara contra as evidências apresentadas aqui, bem como os debates intermináveis sobre o assunto. Além disso, comparativamente, Rabinowitz declara que é mais fácil inferir do que “especificar como” os romances “se relacionam com as opiniões de seus leitores”. Esta “tarefa é, de fato, muito mais problemática do que determinar as opiniões de um autor, talvez porque os críticos tenham dedicado menos atenção a ela” (Rabinowitz, 1981, p. 409). Novamente, a atenção dedicada ao autor não rendeu muito no que diz respeito à “determinação dos pontos de vista”; tampouco ela se deslocou para o leitor no que se segue, apesar de al-

Alternativamente, por referência à “estrutura tripartite” que Olson (2003) projeta em Booth: como iria o “(1) leitor [...] [reconhecer] uma dicotomia entre as percepções e expressões do (2) narrador personalizado e aquelas do (3) autor implícito”? Além da usual ausência de pistas, recursos, meios para tal reconhecimento por parte do leitor, a parte (3) o torna impossível. “O autor implícito”, silencioso, mediado, incorpóreo, não tem “percepções e expressões” a serem contrastadas com as do “narrador personalizado”. E o narrador *impessoal* é, além disso, deixado de fora de (2), ou então ele redobraría a impossibilidade de “uma dicotomia”: ele também não tem “percepções”, e presumivelmente conta como confiável, como o autor implícito. Portanto, nada resta para o “leitor” “reconhecer”.

Em um exemplo mais complexo, observe o que acontece, ou não acontece, quando Gregory Currie (1995b, p. 20; 1995a, p. 262-263) reafirma a fórmula definidora de Booth em termos de *nostra* percepção: “Neste modelo, percebemos a inconfiabilidade narrativa quando percebemos uma disparidade entre as intenções (determinantes [ou “autorizadas”]) do autor implícito em relação ao que é verdadeiro na estória e as intenções (narrativas) da narradora em relação ao que ela gostaria que o leitor acreditasse que ocorreu”. Observe primeiro até que ponto Currie torna as coisas (especialmente a tarefa de definição) mais fáceis para si mesmo nesta paráfrase: ela envolve nada menos que três limitações de escopo, duas delas silenciosas e todas prevalentes. Esse trio não apenas contém, mas também ultrapassa os estreitamentos da extensão da (in)confiabilidade apontados acima, e o custo aumenta proporcionalmente. Com cada uma das três reduções, o valor operacional do “modelo” proposto diminui.

A mais comum entre essas reduções típicas, uma que já encontramos (em Culler, 1997; Nünning, 1997b; Olson, 2003; Phelan, 2005; Fludernik, 2009) e virtualmente onipresente nas últimas décadas, não requer qualquer ênfase particular agora, exceto em seu aspecto operacional. Previsivelmente, consiste em estreitar o objeto de definição e de análise em

---

gumas sugestões interessantes ali feitas. Essas poucas generalidades dificilmente equivalem a um *modus operandi*, mesmo em teoria, muito menos na prática. Munido delas, não se pode começar a especificar a relação entre uma narrativa e os valores, opiniões, premissas de seu público.

geral da (in)confiabilidade, ou seja, da polaridade ou do espectro confiável/inconfiável, à inconfiabilidade apenas. Isso vai ainda mais longe do que dividir a tarefa pela metade, porque acarreta um foco na metade mais fácil. A “disparidade” de Currie, supostamente a marca do caso inconfiável, se presta mais prontamente à percepção do que à paridade (não mencionada) entre o narrador confiável e o autor implícito. Daí, para repetir, a popularidade das abordagens “desviantes” da narrativa em geral e sua impotência diante do não desviante, que eles, conseqüentemente, tentam enterrar de alguma forma: ignorando, depreciando e até deslegitimando (Sternberg, 1992, p. 469-470, p. 493-499; 2006, p. 219-222; 2007, p. 714-716).

Currie opta por uma segunda linha de menor resistência ao estreitar a extensão ao narrador que é mais distinguível do autor implícito. “Vou falar apenas de narradores intradieéticos”, como ele coloca, “meramente por uma questão de simplicidade” (Currie, 1995b, p. 20). Com o “meramente” acrescentado, isso parece mais uma desculpa para uma segunda divisão conveniente do objeto a ser abordado do que uma razão metodológica genuína oferecida por um filósofo que busca economizar na apresentação. Mas a desculpa não deixa de invocar a verdade, pois a redução à metade “intradieética” obviamente simplifica a tarefa. Como Currie (1995b, p. 20) passa a admitir, na verdade, tais narradores “são mais comumente a fonte de inconfiabilidade narrativa, e seu papel em oposição ao autor implícito é mais fácil de conceituar”, em relação ao caso “difícil” dos “narradores extradieéticos”. Exatamente. Daí também os vários paralelos entre narratologistas literários (ou outros). Alguns também confinam a definição de Booth a narradores que são “dramatizados” (Schauber; Spolsky, 1986, p. 30), “personalizados” (Olson, 2003, p. 93; Jedličková, 2008, p. 281), “em primeira pessoa” (Fludernik, 2009, p. 27), ou “homodieéticos” (Nünning, V., 2015b, p. 90), enquanto a corrente principal restringe a inconfiabilidade a tais narradores em seu próprio nome. (Para detalhes, consulte a seção 4.6 abaixo sobre abordagens generalizantes.)

Em terceiro, de forma um pouco menos característica, Currie alterna para um eixo ou aspecto mais conveniente de julgamento de confiabilidade. Com isso, sua paráfrase muda a medida e o ponto de referência de Booth da (in)confiabilidade, de “normas” para fatos (“o que é verdade na

estória”), ou, se preferir, os reduz da normatividade variforme ou extensiva (por exemplo, moral, intelectual, estética, epistêmica...) à normatividade factual ou “epistêmica”: ao valor de verdade, em suma. E uma “disparidade” em relação aos fatos é, em geral, mais fácil de se “perceber” (e estabelecer) do que em relação aos valores. Por critérios empíricos, a primeira é, de fato, menos duramente contestada do que a segunda.

Assim, o limite de dificuldade é reduzido três vezes, ainda mais baixo do que o normal em outros autores. No entanto, o apelo aparentemente novo ao que “percebemos” no caso de “inconfiabilidade narrativa” não parece fazer uma diferença real, ou, pelo menos, não para melhor. Em última análise, tudo gira em torno de uma pergunta: como devemos perceber a “disparidade” autor implícito/narrador? Essa questão persiste, assim como seu equivalente sem perceptor em Booth, de forma que a definição e a abordagem como um todo ainda continuam não sendo operacionais. Elas não conseguem fornecer qualquer pista (quanto mais uma resposta) para os três mistérios deixados pela variante original: o autor implícito, as normas autorais, factuais ou não, e a concordância ou discordância do narrador em relação a ambos.

Isso se repete, com algumas novas variações, em Dan Shen (2013, §2). Como Currie, Shen põe original e interpretação lado a lado, para que as supostas melhorias sejam mais fáceis de localizar e avaliar. Tendo citado a definição formal de Booth, ela apresenta “o leitor” como tal em sua paráfrase e seus corolários: “Se o leitor descobre a inconfiabilidade como tendo sido codificada pelo autor implícito com o propósito de gerar ironia, ele(a) experimenta uma distância narrativa entre o narrador e o autor implícito, e uma comunhão secreta ocorre entre este último e o leitor pelas costas do narrador ([Booth, 1983], p. 300-309)”. A abertura condicional “Se...” é apropriada, de fato, e um eufemismo ainda por cima. Nessa paráfrase, a abordagem torna-se ainda menos operacional, se possível, porque surgem mais três incógnitas: “ironia [...] distância [...] comunhão secreta”. São todas palavras, palavras, palavras, pelas quais “o leitor” nunca “descobrirá a inconfiabilidade” — muito menos a confiabilidade, novamente visivelmente omitida na paráfrase.

Como Olson (2003), Shen (2013) provavelmente retrojeta em Booth a orientação ao “leitor” sob a influência de Yacobi (1981 em diante), a quem ela menciona proeminentemente nesse contexto. Com o mesmo fim operacional não menos evidente em vista, Olson *et al.* também retrojetam em Booth outra marca registrada da poética de Tel Aviv (por exemplo, Sternberg, 1978; 1981b; 1983d; 1983c; 1985): a visão das incoerências (especificamente, “lacunas”) no discurso como a pressão e o gatilho mais enérgicos para a construção de sentido, perspectivo ou não. Ela associa, retroativamente, o narrador de Booth com “inconsistência” ou “contradição” na narração, o que supostamente desassociaria esse narrador do autor implícito (Olson, 2003, *passim* p. 93-96). Mas, como há muito demonstramos e explicamos, esse não precisa ser o caso.<sup>82</sup> Em princípio, essas tensões se prestam igualmente a resoluções diferentes da inconfiabilidade do narrador: em termos de gênero (ex.: a alta tolerância da sátira à inconsistência), ou de gênese (ex.: algum tropeço no processo de composição), ou de mundo ficcional (ex.: os sentimentos confusos de um amante), por exemplo, todos eles implicando um narrador confiável. (Veja a próxima seção, com suas referências.) Essas características de tensão da narrativa, então, não podem servir como um automatismo operacional à prova de falhas, dentro ou fora de Booth. (“Descubra uma desarmonia e você pegou o narrador.”)

Igualmente com a declaração intensificada de Alice Jedličková (2008, p. 281): Booth “notoriamente” definiu inconfiabilidade “como um conjunto de inconsistências e contradições resultantes do confronto das ações e do discurso de um narrador pessoal com as normas da obra, personificadas no autor implícito”. Ela mistura “ações” (para aumentar a gama de potenciais desarmonias) e “um narrador pessoal” (o mais vulnerável a imputações de desarmonia). Ainda assim, o conjunto reforçado resultante de desarmonias continua explicável em outras linhas além da narração inconfiável.

Em Fludernik (2009), os reforços se acumulam ainda mais, novamente sem sucesso. De acordo com a sua versão de Booth, “um(a) leitor(a) só percebe que um narrador em primeira pessoa é inconfiável porque

---

82 E a consistência também não garante a confiabilidade, já que pode igualmente tipificar o polo negativo, incluindo um contador ou informante consistentemente inconfiável. Veja a nota 113.

assume que o autor implícito tem opiniões em conflito direto com aquelas do narrador em primeira pessoa” (2009, p. 27). A essa altura, a maioria dos intensificadores já são familiares e foram refutados. “Narrador em primeira pessoa” reaparece aqui trazendo vulnerabilidade, como o principal suspeito; “inconfiável” traz a aplicabilidade, já que uma narrativa confiável e harmoniosa impediria qualquer retrojeção de desarmonias em Booth, e, portanto, é melhor deixar de lado; e “conflito” traz, é claro, uma variante de “desarmonia”, “inconsistência” e similares, em outra tentativa de fornecer um determinante operacional à inconfiabilidade de Booth. Fludernik, porém, não se satisfaz com mero “conflito”, mas o eleva a “conflito direto”, e então se excede, mesmo em relação aos seus antecessores. O conflito com as “opiniões” do autor implícito não precisa ser direto, porque qualquer atrito pode, em tese, ser suficiente para a inconfiabilidade. (Pense em todos os narradores leve, parcialmente ou nem um pouco autorizados.) E esse conflito tampouco poderia ser direto, uma vez que as “opiniões” do autor implícito são reconstruídas, e não manifestadas, como as do narrador. Isso forçosamente as torna apenas obliquamente conflitantes, bem como obliquamente acessíveis, quando muito.<sup>83</sup> Esse excesso de zelo constitui outro exemplo da necessidade, do desejo, e do fracasso em determinar os termos elusivos da definição.

Então, mesmo além das vozes abertamente discordantes, as variações corretivas, restritivas, práticas e intensificadoras que ilustramos evidenciam um descontentamento compartilhado. Elas colocam em dúvida o truísmo de que Booth produziu um “consenso raro”. A abordagem dele à (in)confiabilidade (ou, mais exata e ironicamente, à inconfiabilidade) tem sido, supostamente, a abordagem “canônica” e “dominante” que “a grande maioria seguiu”.<sup>84</sup> O que pode parecer um consenso ou ponto de convergência, devidamente citado, acaba sendo um pomo de discórdia. E entre os debatedores estão aqueles que meramente citam a fórmula original —

---

83 Disso também decorre a impossibilidade do próprio cenário de Booth (1961b, p. 75), onde o autor implícito permanece (ou deixa de estar) em “harmonia com o seu personagem narrativo explícito”.

84 Por exemplo, Nünning (1997a, p. 83), recorrente em todos os seus artigos posteriores sobre o assunto; também Phelan (1996, p. 110; 2005, p. 33 etc.)

sem qualquer acréscimo visível e promissoramente operacional —, já que eles devem também fazer alguma coisa prática para chegar, ou não, a um acordo sobre as opiniões em questão.

Ainda mais significativa do que o descontentamento, no entanto, é a colcha de retalhos inútil criada por tanto tempo e em tal escala. Frente à definição de Booth e das diversas e contínuas tentativas de torná-la viável, todas em vão, vem à mente o promissor projeto de procurar no escuro por um gato preto que pode ou não estar lá. Com as confusões cumulativas rastreadas e avaliadas anteriormente nesta seção, esse desanimador desperdício de energia clama por um novo começo.

### **3. A virada construtivista: a (in)confiabilidade como um mecanismo de integração**

#### **3.1. O mecanismo perspectivo entre outras linhas de construção de sentido**

De acordo com Christoph Bode (2011, p. 206-210), as “reflexões sobre narradores inconfiáveis” de Wayne Booth vieram para “obstruir e segurar o progresso por décadas”. Entretanto, “já em 1981, Tamar Yacobi reconheceu [a necessidade de uma alternativa baseada no receptor] em um artigo inovador” em que “sugeri pensar-se a inconfiabilidade como a ‘resolução de tensões textuais’, como uma estratégia interpretativa” entre outras. Na definição, ou redefinição, mais precisa apresentada aqui, inconfiabilidade é uma hipótese perspectiva que nós leitores (ouvintes, espectadores) formamos como criadores de sentido, especialmente sob a pressão ou ameaça de um discurso mal construído. É “uma inferência que explica e elimina tensões, incongruências, contradições e outras infelicidades que a obra possa apresentar e as atribui a uma fonte de transmissão” (Yacobi, 1981, p. 119), seja narrador ou informante (ex.: refletor). Em face de um discurso problemático, em suma, nós concebemos (construímos, reconstruímos) e culpamos a inconfiabilidade do mediador.

Agora, vejamos o quadro mais amplo. A (in)confiabilidade como uma opção de leitura e construção, ou reconstrução, é melhor teorizada dentro do referencial mais amplo da atividade estruturante da nossa mente em geral, a saber, a integração:

“*Integração*”, como a busca geral por coerência, impulsionada por nosso anseio por ordem, inclui uma variedade de mecanismos de padronização e de criação de sentido comuns a todo o discurso, juntamente com dispositivos específicos para cada tipo, como o encaideamento, na narrativa, ou a vinculação na lógica. Esses mecanismos integracionais para todos os discursos abrangem, entre outros,

a atribuição de elementos discursivos dissociados ou problemáticos a aspectos como sintaxe, correferência, registro estilístico, regra ou brecha genérica, gestalt analógica, sequência hierárquica, viés ideológico, interferência editorial, lapso de memória, ato falho, ironia e ponto de vista. (Sternberg, 2012, p. 412; 1983d, p. 166).

Essa operação de leitura é, portanto, inclusiva em todas as frentes. Tanto é assim que abarca até mesmo operações extensivas com o texto por parte do público, como “interpretação”, “motivação” e “naturalização”. “Elementos discursivos dissociados ou problemáticos”, portanto, abrangem tudo, em qualquer nível do texto, que requeira, convide ou permita a atribuição a algum padrão aos olhos de algum observador. A integração também opera em questões localizadas e globais, em dificuldades temporárias e permanentes, como lacunas abertas e fechadas ao longo da sequência narrativa ou deixadas ambíguas até o fim.<sup>85</sup> Além disso, como uma “busca por coerência” e uma resposta para nosso “anseio por ordem”, a integração não apenas cobre todos os “mecanismos de padronização e de criação de sentido” disponíveis para a mente humana; ela também varia entre medidas ou mecanismos aplicáveis a todos os discursos ou a apenas um tipo específico. Toda essa diversidade, mais uma vez, torna a integração “diversa, aberta e executada ou executável independentemente dos objetivos do discurso” (Sternberg, 2012, p. 426). Por fim, de forma geral, tais padronizações e produtos de integração são sempre hipotéticos, revisáveis e discutíveis.

Do “vasto repertório de integração” (Sternberg, 2012, p. 408n76), Tamar Yacobi (a partir de 1981) escolheu cinco mecanismos que têm uma relação estreita com julgamentos de confiabilidade, seja como seu modo operacional perspectivo ou, pelo menos, como alternativas fortes e frequentes à sua integração por meio da perspectiva (in)confiável. Esses cinco são: (1) o genético, (2) o genérico, (3) o funcional, (4) o existencial e (5) o próprio perspectivo. Vamos primeiro delinear esse quinteto e algumas relações importantes entre seus membros, com uma referência especial à hipótese perspectiva da (in)confiabilidade.

---

85 Sternberg (1978, p. 50-55 e Índice sob “Gaps”; 1985, *passim* e índice sob “Gaps”).

## O mecanismo genético

O mecanismo genético explica estranhezas e incoerências em termos de fatores causais que produziram o texto e deixaram sua marca nele. Esses incluem tanto exemplos de defeitos textuais causados pelo autor histórico no processo da criação quanto acidentes na transmissão subsequente do produto (por exemplo, um erro tipográfico ou um ato falho e um texto censurado ou mal editado, respectivamente).

Na verdade, esse ponto fraco genético existe em todos os tamanhos. Pode ser apenas uma palavra, como em “Saul tinha um ano de idade quando começou a reinar”, incompatível com o fato de Saul ser o homem mais alto de Israel quando foi ungido rei (1 Samuel 13:1, 10:23),<sup>86</sup> ou o misterioso “*morning glew*”, na linha 34 de “To His Coy Mistress”, de Andrew Marvell, que várias edições silenciosamente mudam para “*dew*”. Mas também há uma abundância de dificuldades genéticas maiores (ou seja, aquelas mais propensas a serem lidas como genéticas). Longas passagens foram assim transpostas illogicamente por engano, como no capítulo 59 de *A feira das vaidades*: dois parágrafos sobre o adiamento de uma visita de Jos Sedley à sua família apareceram, nas primeiras edições, *depois* do relato da visita. O texto foi reorganizado por Gordon N. Ray, no início dos anos 1950, quase simultaneamente à descoberta de que dois capítulos de *Os embaixadores* (1903), de James, tinham sido trocados: agora pela gráfica e não pelo romancista.<sup>87</sup> Em relação ao próprio mundo ficcional, frequentemente aparecem problemas quando a reconstrução da cronologia dos eventos da fábula esbarra em esquemas temporais impossíveis. Brian Boyd (1995) discute uma série de tais problemas em romances de Nabokov, especialmente *Lolita*. Nessa obra, tal impossibilidade temporal levou um grupo de críticos “a construir interpretações inteiras” do assassinato de Quilty como uma “fabricação ou ilusão” do inconfiável Humbert Humbert (1995, p. 64-65, p. 73).

---

86 Veja Sternberg (1985, p. 14; 2011, p. 36).

87 Veja Ray (1955, p. 495-496); Rosenbaum (1964, p. 353-367); McGann (1992, p. 95-100).

Mas nem todas as dificuldades genéticas resultam de descuido. Algumas narrativas permanecem inacabadas por causa da morte do escritor (por exemplo, *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy* ou *O mistério de Edwin Drood*). Outras terminam de forma diferente da que o escritor pretendia: *Grandes esperanças*, de Dickens, sob a influência de seu amigo Bulwer Lytton, *A ópera flutuante*, de John Barth, sob a pressão do único editor que concordou em aceitá-la. (Barth restaurou o final original depois de se tornar um autor de sucesso). Mas como os leitores integram os respectivos finais? E o conhecimento prévio afeta a integração?

Entre leitores profissionais, metas disciplinares, rotinas e expectativas há muito têm entrincheirado os acadêmicos dentro do que parecem ser duas metodologias opostas que se ignoram mutuamente: o que Meir Sternberg (1985, p. 7-23; 1998, *passim*) chama de “investigação baseada na fonte versus investigação baseada no discurso”.<sup>88</sup> Os investigadores do primeiro tipo explicam todas as estranhezas (e até inventam algumas) em termos genéticos: observe a longa e consagrada tradição de crítica de fontes em estudos bíblicos e homéricos, por exemplo. Por outro lado, teóricos da literatura, da narrativa e de outras correntes do discurso (semioticistas, pragmaticistas, filósofos da linguagem) concentram-se no texto apresentado, ignorando “os desafios da gênese que eles devem vivenciar todos os dias como escritores, leitores, falantes, ouvintes alertas à autoexposição dos outros” (Sternberg, 2001a, p. 153).<sup>89</sup> Mas o que para eles pode parecer uma negligência segura, até recomendável, porque necessária, de um conjunto de experiências “que não vale a pena teorizar em um mecanismo universal de interferência integrativa” (Sternberg, 2001a, p. 153), tem um efeito bumerangue, com consequências diretas sobre julgamentos de confiabilidade.

Idealizar a exclusão de erros do sistema também minimiza o elemento subjetivo, e, assim, a perspectividade que está no cerne do

---

88 Essa oposição tem ganhado força no estudo de literaturas antigas, uma vez que o mecanismo genético está começando a aparecer na teoria narrativa. Veja também Bernaerts e Van Hulle (2013).

89 Em referência direta a Yacobi (1981), Shen (2013, §3.1.3) ainda reclama quanto à equalização entre integração genética e perspectiva. É difícil superar velhas prioridades.

discurso [...]. Largamente fragmentada em intencionalidade, evidenciando um “eu” e dramatizando a autodenunciação de outro, [...] ainda assim relacionando tais traições ao funcionamento da mente de um sujeito (Sternberg, 2001a, p. 153).

Em suma, os excessivamente zelosos estudiosos do discurso não apenas se privam da gênese como um princípio de integração sempre disponível, mas também pagam por suas estreitas prioridades com menor atenção e apelo ao mecanismo perspectivo, que é, em grande parte, sua própria criação.

Crentes em uma Escritura perfeita, porque divinamente inspirada, os antigos rabinos foram os criadores de sentido mais focados no discurso em toda a história. Mesmo diante de “Saul tinha um ano de idade quando começou a reinar”, eles previsivelmente encontraram uma saída distorcendo “um ano” ao sentido figurado de inocência de um recém-nascido. “Mas então sua escolha de distorcer o sentido para salvar a formulação dramatiza a antítese entre seu compromisso doutrinário e a orientação pragmática do intérprete literário em relação ao texto recebido” (Sternberg, 1985, p. 14).

## **O mecanismo genérico**

Como um discurso inteiramente único, original e incomparável escaparia à compreensão e, portanto, não existe,<sup>90</sup> o mecanismo genérico, por sua vez, está sempre disponível, e frequentemente destacado, para o leitor. Desse modo, diante de um discurso problemático, o criador de sentido o apreende como exemplo de um certo tipo de discurso que regularmente acomoda (neutraliza, resolve, explora e até celebra) o problema. Na poesia, por exemplo, inúmeras dificuldades linguísticas (ex.: gramaticais) foram resolvidas apelando para a licença poética ou, inversamente, para a restrição: métrica, rima, forma da estrofe, dicção poética. Nós, criadores de sentido, da mesma forma invocamos o gênero para justificar o exagero estilístico na

---

90 Ou o contrário, de acordo com a Lei da Reciprocidade: “Tudo o que é expresso, ou capaz de ser expressado, é explicável” (Sternberg, 2001a, p. 149ss.; 2003b, p. 545-546, 567, 592).

paródia; ou a simplificação temática e normativa em formas didáticas de literatura, cinema ou mídias visuais, em contraste com as complexidades encontradas no restante do discurso ideológico (Sternberg, 1985, 36ss.; 1998).

Portanto, o mecanismo genérico, como seus companheiros e rivais, opera por todos os níveis do discurso (narrativo) nos vários tipos de mídia. Entre esses níveis, entretanto, o que mais interessa a essa alternativa à hipótese perspectiva da não confiabilidade e à integração perspectiva em geral é, novamente, o mundo ficcional: a realidade narrada tanto como alvo quanto como fonte das operações do leitor em prol da coerência.

Nesse nível, o gênero codifica ou permite uma estilização referencial, de certa forma, em alguma parte ou aspecto do mundo narrado. Isso muitas vezes envolve divergências do que é geralmente aceito como o modelo da realidade verdadeira, com os princípios e as probabilidades que a regem, incluindo até mesmo as leis da natureza. Aqui temos um exemplo extremo no poema “O homenzinho que não estava lá”, de Hugh Mearns (1899):

Ontem, acima da escada,  
Encontrei um homem que lá não estava.  
Lá não estava também agora,  
Como eu queria que ele fosse embora.

Esse tecido de fatos impossíveis e sem sentido reveste-se de sentido genérico precisamente *como nonsense*, da mesma forma como os livros de Alice, de Lewis Carroll, notória e abundantemente fazem de modo geral. Mas o gênero geralmente integra (“estiliza”) o mundo narrado em resposta a desafios menos fundamentais, bem como em uma escala maior. Por exemplo, o enredo de uma comédia impõe ao mundo fictício pelo menos duas demarcações genéricas: complicação progressiva desde o começo e a resolução feliz do imbróglgio ao final. “Quanto mais complexo ou aparentemente irremediável o emaranhado, e quanto maior a virada do destino, mais aguçado será o efeito cômico — mas também o conflito com nossos cânones de probabilidade cotidianos” (Yacobi, 1981, p. 115). Conseqüentemente, instaura-se o acordo genérico disseminado ou, da parte do leitor, a habilidade de explicar a motivação do gênero a fim de moderar tanto o impacto

cômico como o conflito ôntico, com vistas a um equilíbrio viável entre os dois. Ou seja, a comédia “institucionaliza uma flexibilização (ao invés de uma suspensão) das normas da probabilidade da ação” (Yacobi, 1981, p. 115), assim manobrando entre os extremos de uma ontologia trágica ou realista e outra absolutamente fantástica.

No enredo cômico, portanto, a dificuldade encontrada (e resolvida por meio do mecanismo genérico) está entre modelos internos e externos de realidade. Mas em alguns gêneros, como a sátira, o problema (novamente, assim como a resolução) vai em direção à inconsistência interna, isto é, a referências contraditórias ao mundo. Sheldon Sacks (1966, p. 7) observa que, uma vez que todos os “objetos de sátira” existem “apenas fora do mundo ficcional criado no livro”, entende-se que a unidade satírica e a coerência estão localizadas, não dentro desse mundo representado (como nos romances), mas no ataque ao objeto externo que é satirizado nas e por meio das várias representações suas ao longo do texto. Para maximizar esse ataque, a sátira permite até mesmo contradições internas. Assim, em *As viagens de Gulliver*, o Gulliver revoltado que se opõe às guerras liliputianas e o Gulliver militante que defende o uso de armas terríveis pela Inglaterra não devem ser julgados, ou considerados insuficientes, em termos realistas: aqueles de consistência psicológica ou narrativa, que Sacks não considera relevantes para a sátira. Pelo contrário, um agente consistente diminuiria as oportunidades (e com elas a variedade e a retórica) de ataque a alvos externos, como a guerra. Porque o princípio básico da sátira — a exposição eficaz de objetos do mundo real — demanda um uso multidirecional de todos os agentes e situações. Como tudo e todos ali, Gulliver se torna mais eficaz quando as restrições da consistência realista são afrouxadas. Por trás de uma fachada de continuidade biográfica que sustenta, de algum modo, a ilusão de uma figura coerente, Gulliver aparece, simultaneamente, como objeto satírico e voz satírica. Sua inconsistência, que, sem dúvida, seria considerada autoincriminação em outros gêneros, tem pouco a ver com inconfiabilidade; ela promove, em vez disso, o impacto e a economia do ataque multilateral do livro aos males e às falhas da realidade exterior.

## O mecanismo funcional

Os objetivos estéticos, temáticos e de persuasão de uma obra funcionam como uma diretriz fundamental e versátil para sua integração: eles conferem sentido funcional às suas peculiaridades — confrontos, quebras, dissonâncias —, bem como às suas características regulares. As respectivas construções funcionais de sentido, entretanto, variam, às vezes até se polarizam, no esforço demandado, na consciência do ato ou processo envolvido e na confiança no resultado: integração difícil e fácil, respectivamente. Compare, por exemplo, “lacuna” e “omissão”: a primeira aberta para gerar interesse, a segunda deixada aberta por falta de interesse (Sternberg, 1985, p. 235-258; 2003a, p. 362-363; 2003b, p. 551, 557, 626; 2007, p. 730-734, 754). Por outro lado, são as peculiaridades, em vez dos recursos padrão e normativos, que mais indicam o *design* funcional da obra. Em todas as variáveis, no entanto, aqui a lógica de integração consiste em um tipo de teleo-lógica.

Dada a sua particularidade como um apelo à intenção, uma combinação meios/fim, como essa funcionalização se relaciona a outros mecanismos de integração? Para começar, a explicação funcional é essencialmente oposta à genética, como um passo é o oposto de um deslize. E isso ajuda a esclarecer o fato de a gênese ser invocada tão frequentemente como um último recurso, vinculado a um julgamento negativo do texto (“algo que deu errado”) com um ponto de vista e um reparo fora do texto. De fato, a “ameaça” de uma explicação genética frequentemente leva os leitores a buscarem uma solução alternativa (“literária”), funcional e/ou de outra natureza.

Quanto àqueles outros mecanismos de integração, todos eles podem (e não devem, como o tipo genético) operar sem uma dimensão ou um complemento funcional. Ao se depararem com um problema no discurso, os leitores então encontram, ou ao menos procuram, um modelo descritivo que o resolva em termos outros que não intencionais. A integração alcançada pode ser puramente existencial (“assim é o mundo”), genérica (“é assim que as comédias terminam, de forma feliz”), perspectiva (“esse mal-entendido é típico do sujeito ingênuo”), e assim por diante. Tampouco

necessita o mecanismo funcional combinar com qualquer outra integração. Por exemplo, podemos entender as lacunas de informação, com as descontinuidades temporais que as abrem, mantêm e arbitrariamente fecham, com base em seus efeitos: os interesses narrativos universais — suspense, curiosidade, surpresa — e o jogo de ambiguidade conferido ao processo (ex.: Sternberg, 1978; 1985; 1992; 2001b; 2003a; 2003b; 2010).

Ainda assim, o princípio funcional pode co-ocorrer, ou mesmo cooperar, e muitas vezes o faz, com outros mecanismos de integração, exceto seu antípoda genético. De certa forma, esse antípoda pode, ele próprio, desempenhar um papel nessas fusões (convergências, cruzamentos), mesmo que apenas como uma “ameaça” que desencadeia ou reforça a busca por uma alternativa forte e preferencialmente multifatorial. Exemplo disso são as densas interpretações feitas por analistas “literários” de Homero ou da Bíblia em reação às tradicionais críticas de fontes. Mas a construção densa de sentidos também abunda em outros lugares. Desde *A poética* de Aristóteles, por exemplo, a tragédia é definida em termos de sua “causa final”, ou seja, seu efeito ou funcionamento catártico. Simultaneamente, entretanto, e não menos caracteristicamente, os traços da tragédia encontram seu fundamento lógico, e portanto também sua unidade, em outras “causas” aristotélicas. Encabeçando tal referencial está a mimese (existencial) de uma certa ação em determinados termos (genéricos), eles próprios combinados com padrões geralmente artísticos, particularmente a sequência casual ininterrupta em toda a extensão. Uma orquestração de mecanismos de sintetização, na verdade. Da mesma forma, a maioria dos leitores de *A metamorfose* de Kafka, por exemplo, não se contentam em fornecer uma justificativa existencial para seu mundo “irrealista”, mas também o associam a funções simbólicas, temáticas e retóricas. Do mesmo modo, a ingenuidade de um narrador inconfiável como Huck Finn, que acredita que irá para o inferno por ajudar Jim a escapar, funciona para mediar a ironia e o argumento ideológico de Mark Twain.

## O mecanismo existencial

O mecanismo existencial relaciona estranhezas e incongruências à ontologia incomum (por exemplo, sobrenatural) postulada pelo texto. De forma mais geral, e menos perceptível, ele abarca todos os itens de realidade no discurso, incluindo os mais comuns, para se apropriar de referenciais, *scripts*, modelos e chaves de realidade.

Como tal, o mecanismo existencial difere de todos os precedentes em sua natureza essencialmente realística: sua operação *mimética* (baseada no mundo, representacional ou especificamente ficcionalizante). O que os mecanismos genético, genérico e funcional têm em comum é que, mesmo quando os elementos do discurso a que se dirigem pertencem ao mundo ficcional — assim como os eventos, os personagens, os objetos, os espaços-tempos e as relações interpessoais —, tais elementos não são necessariamente integrados, explicados e reconciliados em termos do mundo ficcional desse discurso, ou de qualquer outro. Em vez disso, eles são assimiláveis (e muitas vezes de fato assimilados) fora da mimese, por referência a princípios não representativos, bem como extraficcionais: os acidentes da gênese, as formas de um gênero específico, as operações e os objetivos funcionais do discurso. Lembremo-nos dos exemplos do Rei Saul com um ano de idade, o “homem que lá não estava” em “O homenzinho que não estava lá”, as inconsistências em Gulliver, os universais da narrativa, a causa final da tragédia.

Por outro lado, o princípio existencial é essencialmente mimético. Portanto, quer os elementos que ele padroniza pertençam quer não ao mundo ficcional, o padrão integrador, explicativo e de criação de sentido aplicado a eles é, necessariamente, ficcional: um modelo ou esquema de realidade dentro do qual eles são coerentes. Sua lógica, resumidamente, consiste em uma onto-lógica.

A (onto)lógica existencial, portanto, encerra uma semelhança familiar com a “motivação” do discurso artístico dos formalistas russos em referência à “vida”: o que Sternberg (1978, p. 246-305; 1979b; 1983d; 2012) chama de “motivação mimética”. Mas duas diferenças relevantes, pelo menos, separam esses conceitos. Primeiramente, Viktor Chklovsky e

outros formalistas russos depreciavam arte (mimeticamente) “motivada”, tanto quanto os literatos depreciam a integração genética, e por uma razão similar: porque desvia a atenção sobre obra de arte como tal. Como ele coloca, tal motivação esconde o “procedimento” artístico por trás de uma fachada de realidade, em vez de “desnudá-lo” com vistas ao estranhamento (Sternberg, 1983d, esp. 149fss.; 2006; 2012, esp. 338ss.). Esse dogma antimimético tem persistido desde o preconceito declarado contra a representação (ou, pelo lado do leitor, “*naturalização*” ou “*recuperação*”) entre modernistas, estruturalistas, pós-estruturalistas, antinaturalistas. Em contraste, o mecanismo existencial é, em princípio, igual a qualquer recurso alternativo, neste como em outros aspectos.

Em segundo lugar, por trás de toda motivação mimética se esconde, necessariamente, até por definição, uma motivação estética, retórica, comunicativa, ou, em outras palavras, *funcional* que a ela se sobrepõe e determina, da mesma forma como todo fim governa os meios para (ou, como dizemos, os meios que *servem*) esse fim. Em contraste, o mecanismo existencial pode operar sem o funcional. Um leitor que encontre um estranho objeto ou desenvolvimento, por exemplo, pode atribuí-lo à peculiaridade do mundo ficcional em questão (“Esse modelo de realidade comporta deuses, ou fantasmas, ou marcianos”) e aí concluir o processo de construção de sentido. A busca do leitor por coerência baseada na existência e seu resultado contarão então como *integração* (possivelmente sem objetivos, não funcional) em vez de *motivação* (por definição, dirigida a um objetivo, teleológica, se “estética”, ou sobrejacente a uma teleologia, se “mimética”). Mas o leitor, é claro, pode também unir as fundamentações existencial e teleológica para produzir uma *motivação* dupla (por exemplo, “Esse modelo de realidade comporta deuses a fim de permitir mudanças abruptas e sobrenaturais em assuntos humanos”). Em suma, a escolha está entre ficcionalizar com ou sem funcionalizar.

Do mesmo modo, o mecanismo existencial pode, mas não precisa, unir-se ao genérico. Os leitores, portanto, buscam frequentemente coerência em *convenções existenciais genéricas*, como aquelas da ficção científica ou da fábula animal, que envolvem e assim justificam afastamentos da realidade como nós a conhecemos (ou acreditamos conhecê-la). Outros

códigos genéricos limitam o quadro de referência da obra, como no caso do drama neoclássico, com suas unidades restritivas de ação, tempo e lugar, todas existenciais. Ou lembremo-nos de como ainda outras convenções genéricas tornam a baixa probabilidade aceitável (como faz o enredo cômico) ou mesmo a autocontradição (como nas sátiras ou no assentimento de lacunas permanentes, com seus fechamentos múltiplos, antagônicos).

Mas, enquanto o mecanismo genérico é, por definição, limitado pela convenção, o existencial não é, e assim ele pode operar independentemente dele, assim como pode funcionar sem a (teleo)lógica funcional ou qualquer outra contraparte. Em algumas narrativas, a realidade peculiar narrada pouco deve a estilizações, latitudes ou restrições preexistentes: o discurso cria, em vez disso, um mundo próprio. Em “O serafim e o zambeze” (1994 [1958]), de Muriel Spark, por exemplo, pessoas comuns coexistem com dois personagens ficcionais retirados da novela de Baudelaire *La fanfarlo*, mas ajustados à realidade normal do século XX. Então, esse grupo misto entra em contato com um serafim de seis asas vindo do céu. Assim, a dissonância ôntica inicial redobra com o número e ordem crescentes de existentes que são agrupados pela violência em uma coexistência incomum. Pois o princípio de organização dinâmica desse mundo híbrido é predominantemente intratextual: em vez de tomar emprestado ou importar a população estranha do conto e suas probabilidades de algum repertório genérico, ele os desenvolve a partir de dentro.<sup>91</sup> Mais frequentemente, o princípio existencial dispensa a convenção genérica em favor de outros modelos pré-fabricados de realidade: acima de tudo, alguma visão de mundo aceita dentro de alguma estrutura histórico-cultural, ou, em suma, alguma ideia de “realidade” ou “o real” prevalecente em tais conjunturas.

Isso nos leva ao nosso último ponto por ora. A variedade de “mundos” que os leitores encontram ou (re)constroem na ficção, com suas leis de probabilidade (às vezes marcadamente) variáveis, explica e ressalta a centralidade da (onto)lógica existencial em nossa busca por sentido e

---

91 Compare Yacobi (1981, p. 116-117), sobre *A metamorfose* de Kafka, com Yacobi (1988), sobre “colocação”; Sternberg (2001a, p. 155) sobre a “violação da lei natural” intratextual em Watt de Beckett; e, em uma escala maior, Sternberg (1985, p. 99-128), sobre o revolucionário “efeito da onipotência”, intrínseco à ontologia da narrativa bíblica.

coerência.<sup>92</sup> Assim como, de forma ainda mais marcada, a indispensabilidade dessa (onto)lógica para o discurso representacional em todas as mídias, especialmente na narrativa. Como uma mimese de ação, a narratividade e a narrativa implicam, e, portanto, reforçam, a representação — especificamente, de um mundo em movimento — e, com ela, integração existencial (ou motivação). Na narrativa ficcional, isso significa a própria (re)construção da ontologia não real: ficcionalizar, com ou sem um impulso funcional por trás.

O que destaca ainda mais a onipresença de tais operações existenciais é que elas não precisam envolver uma criação de mundo espetacular ou trabalhosa. Ao contrário, entre os usos do mecanismo existencial por parte dos leitores, mesmo na ficção, o mais prevalente consiste em atribuir sutilmente os elementos textuais à chave e às probabilidades ônticas que governam “o mundo real”. A alegação, ou o senso, de realismo é, em si, existencial, naturalmente.<sup>93</sup> Além disso, o arranjo de detalhes familiares dentro de um modelo de realidade familiar é frequentemente tão sutil que se torna automático: em vez de ser percebido pelo criador de sentido, ele se resume a um mero registro em seu percurso. (Esse automatismo inclui a rotina pela qual nós integradores ativamos “*scripts*” cognitivistas: aquele de, digamos, pedir comida em um restaurante). A integração existencial normalmente se torna perceptível quando o texto se desvia do que o leitor considera real, familiar ou ordinário, como na maioria dos exemplos acima.

Mesmo assim, em casos extremos, tais como histórias sobre os campos de extermínio nazistas, o real torna-se tão inconcebível que dramatiza “a questão de persuadir leitores a aceitar o que ultrapassa sua experiência e ameaça sua visão de mundo” (Yacobi, 2005b, p. 212). Procurando por uma saída, pode-se então “hesitar entre uma leitura objetiva [existencial] e subjetiva [perspectiva] dos relatos problemáticos” (p. 212). Essa hesitação nos leva à integração mimética alternativa, o foco de nosso panorama como um todo.

---

92 Essa variedade inclui o conjunto de mundos cuja interação constitui a realidade de cada obra. Mais detalhes em Sternberg (1983b), com exemplificação da saga de James Bond.

93 Porém, Marcus (2012) parece ter esquecido essa questão óbvia.

## O mecanismo perspectivo

O mecanismo perspectivo explica as estranhezas no discurso atribuindo-as a um sujeito ficcional (mediador, narrador, refletor) por cuja perspectiva acredita-se que o mundo apresentado seja refratado, assim (re) construindo esse sujeito mediador como inconfiável. De forma inversa, integrar as estranhezas nos termos de algum outro mecanismo é (re)construir um mediador confiável. Mais especificamente, essa definição implica a escolha do tipo “um ou outro” prevalente entre os dois mecanismos miméticos. Onde está a melhor explicação para as estranhezas textuais: no mundo mediado ou no sujeito mediador, na ação representada ou no representante? No mecanismo existencial ou no perspectivo? Em uma inferência de confiabilidade ou de inconfiabilidade?

Como sempre acontece com a formulação de hipóteses, a resposta (preenchimento de lacunas, mecanismo) escolhida em face de qualquer ramificação mimética particular pode variar notavelmente entre os integradores, chegando às raias da oposição diamétrica. Mas, em certos casos — mesmo a julgar pela evidência empírica de frequências relativas —, algumas respostas contam como mais prováveis do que a(s) alternativa(s); e agora exemplificaremos o funcionamento da hipótese perspectiva a partir de tais casos. Se você discordar que sua perspectivização resulta em inconfiabilidade — ou em confiabilidade —, ajudaria saber por quê, e você está convidado a substituir os exemplos com seus próprios casos. Isso aumentaria de forma produtiva nossa ilustração de leituras e sua interação com a metailustração, em vez de opor-se a ela por meio de contrailustração. Assim, todos nós ganhamos, de uma forma ou de outra.

O mecanismo perspectivo entra em ação, por exemplo, quando o Duque de Browning relata, despudoradamente ao enviado de seu futuro sogro, como ele se livrou de sua “Última Duquesa”; ou quando Lambert Strether, o refletor de *Os embaixadores*, de James, gradualmente passa a ver as relações entre Chad e Madame de Vionnet como “uma ligação virtuosa”, até que, de repente, ele descobre a intimidade do casal na cena do rio. Em um eixo diferente de julgamento de confiabilidade, considere a hesitação inicial de V., o narrador em *A verdadeira vida de Sebastian Knight* (1992

[1941], p. 3), de Nabokov. Tendo declarado que não iria revelar o nome de sua fonte de informação porque prometeu manter segredo, ele de fato o menciona logo em seguida, após “pensar bem”. Nabokov provavelmente está aludindo aqui, pelas costas de V., ao parágrafo da abertura de *O capote* de Gogol, em que o narrador revela a mesma indecisão — apenas de forma mais cômica — quanto a se deve divulgar o nome do departamento de seu protagonista. Tanto a alusão em si quanto a cegueira de V. em relação a ela agravam sua falta de confiabilidade como narrador, polarizando-a com o conhecimento do autor.

Em todos esses casos, a fonte inferida das tensões e, portanto, o mecanismo de sua resolução são encontrados na perspectiva deficiente do mediador. Assim, atribuir a falta de confiabilidade a ele (ou, em outra obra, a ela) padroniza as respectivas incongruências (por exemplo, moral, cognitiva, artística), bem como elementos de outra forma não relacionados. Então a (in)confiabilidade ficcional não é, como pensado por Booth (1961b) e frequentemente desde então,

um traço de personagem ligado ao retrato (probabilístico) do narrador, mas uma característica atribuída (ou depreendida) ad hoc em uma base relacional, dependendo das (igualmente hipotéticas) normas operantes no contexto. O que é considerado “confiável” em um contexto, incluindo contexto de leitura, bem como referencial autoral e genérico, pode acabar sendo inconfiável em outro, ou mesmo explicado para além das falhas de um narrador (Yacobi, 2005a, p. 110).

Mesmo um grupo tão pequeno de exemplos começa a indicar a variedade rica que caracteriza o mecanismo perspectivo de inconfiabilidade. Aqui estão alguns fatores e aspectos comuns dessa variedade inesgotável, que nosso panorama examinará, analisará, detalhará, estenderá e ilustrará progressivamente.

(1) A variável de *autoconsciência* divide os mediadores em narradores em oposição a informantes. Os exemplos recém apresentados trazem dois narradores (o biógrafo de Nabokov e o monologista de Browning) e um informante (o refletor de James). Conforme explicado na seção 2.2

acima, com referências anteriores, essa divisão entre comunicadores “autoconscientes”, voltados para o público, e informantes “autoinconscientes”, inscientes do público, afeta o potencial de (in)confiabilidade dos dois tipos de mediadores. Sem saber que suas palavras ou pensamentos são citados e transmitidos a um público por uma autoridade comunicativa superior, os informantes ou autodiscursantes se expressam sem restrições, expondo suas fantasias, fraquezas ou esquemas de valores problemáticos. Eles são, portanto, mais vulneráveis a julgamentos de confiabilidade do que oradores ou narradores, que são, em princípio, muito mais cautelosos e autocontrolados, porque levam em consideração a resposta do seu público. Ao mesmo tempo, os informantes são mais confiáveis do que os narradores — mantida a igualdade em outros aspectos —, uma vez que eles não têm planos em relação a qualquer destinatário externo.

Mesmo assim, cada grupo mediador subdivide-se ainda mais em linhas relacionadas que intensificam sua (in)confiabilidade ou nosso julgamento. Assim, refletores como Strether ou Molly Bloom, cujos funcionamentos mentais são completamente internalizados, são ainda mais propensos à autoexposição em comparação com escritores ou comunicadores privados: o diário de uma Bridget Jones ou o autoendereço vocal de um Tom Jones.

Entre os comunicadores narradores, a subdivisão depende da natureza ou identidade do destinatário, por exemplo. Ao dirigir-se a um público pequeno ou íntimo, os comunicadores podem se sentir livres para confessar o que negariam, suprimiriam ou distorceriam diante de um grupo diferente. Como Guido da Montefeltro, queimando em *O inferno* de Dante (2003, p. 232), coloca:

“Se essa resposta minha fosse dita,  
A quem do mundo à luz daqui voltasse,  
Queda ficara a minha língua aflita.  
“Mas como é certo que jamais tornasse  
Quem no inferno caiu, se não me engano,  
De falar não hei medo que embarace,

Vemos convenções, ou motivações, semelhantes em narradores abrindo seus corações diante de sacerdotes ou estranhos ou, como em *Angústia*, de Chekhov, de animais.

Aqui está também a diferença entre o duque negociar com o enviado do conde na privacidade de sua coleção de arte — o que é testemunhado somente por sua Última Duquesa na parede, “como se estivesse viva” (Browning, 1951 [1842], p. 52) — e dirigir-se a um grande público leitor sem rosto no romance de Nabokov. Ao mesmo tempo, uma vez que ambos os textos são ficcionais, o que qualquer um dos contadores considera ser sua comunicação autônoma é citado pelos respectivos autores, para o prazer e julgamento de seus próprios leitores. Assim, em seu desconhecimento do enquadramento da comunicação retórica entre o autor e os leitores, os contadores ficcionais ironizados revelam uma vulnerabilidade em parte análoga a informantes como Strether ou Bridget Jones.<sup>94</sup>

- (2) Os exemplos de *O inferno* de Dante e do monólogo dramático de Browning, junto com uma abundância de outras variações dos aspectos já analisados, sugerem que o mecanismo perspectivo *atravessa as fronteiras genéricas*. Além disso, essa diversidade se estende não apenas a outros gêneros literários ou verbais, como o drama, mas a outras *mídias* e códigos semióticos. Um desses códigos é a pantomima: lembre-se de como *Tristram Shandy* encena tanto um relato confiável quanto um inconfiável por meio de mímica (2.3.1). Mais familiar hoje é a ocorrência, e o estudo, da (in)confiabilidade no cinema (por exemplo, Chatman, 1978; 1990; Wilson, 1986; Kozloff, 1988; Burgoyne, 1990; Ferenz, 2005; Bordwell, 2008, p. 121-133; Hansen, 2009; Laass, 2008; Anderson, 2010; Otway, 2015). Mas a regra se estende à pintura e à música também. Considere a seguinte explicação da “Brincadeira musical” em K.522, de Wolfgang Amadeus Mozart:

---

94 Para mais sobre esse fator-chave negligenciado de “autoinconsciência” como a (in)consciência do público, veja a discussão e as referências (especialmente o abrangente Sternberg, 2005) já apresentadas na seção 2.3 acima.

Para entender a piada, é preciso tratar a peça como uma obra de ficção, fingir (como Mozart claramente fez) que ela foi escrita não por Mozart, mas por algum herói imaginário: algum mestre de capela excessivamente ambicioso de uma cidade pequena que, como Primeiro Violino, conduz seus músicos medianos em uma performance de seu próprio divertimento, alegremente alheio ao fato de que não há ali qualquer traço da habilidade e do gosto esperados pelos doutos patronos aristocráticos. Sua incapacidade de atender a essas expectativas constitui o cerne da brincadeira (Godt, 1986).<sup>95</sup>

- (3) A incompetência narrativa de V., a imoralidade do Duque, e a interpretação equivocada de Strether sobre a ligação do casal também exemplificam a diversidade dos objetos que provocam ou evocam nossos julgamentos de confiabilidade, ou, em resumo, dos *eixos* da (in)confiabilidade: aqui, estético ou discursivo, moral e factual, respectivamente. Dedicaremos uma seção inteira a esse assunto; portanto, mais uma vez, algumas observações introdutórias breves serão o suficiente por enquanto.

Estética, moralidade, factualidade: estas três parecem ter maior importância como eixos da (in)confiabilidade, a julgar por sua relativa centralidade e frequência na narrativa. Mas narrativa aqui é uma coisa, e estudo narrativo, especialmente teoria, outra. Assim, o registro crítico mostra que todos esses três eixos são — em diferentes modos, contextos, formulações — ativados por leitores e por analistas, independentemente do quão intuitivamente isso se dê. Mas a teoria não segue, nem muito menos sistematiza, a prática. Por exemplo, o eixo estético central quase nunca é mencionado. Booth é muitas vezes injustamente

---

95 Sobre a (in)confiabilidade na pintura, compare a gravura de William Hogarth, *Sátira sobre a falsa perspectiva*. Sobre éfrase e integração perspectiva, veja Yacobi (2000; 2002; 2004; 2007). Sobre a pantomima, lembre-se dos exemplos de *Tristram Shandy* de narração (in)verídica por meio de mímica. Sobre ficção digital, veja Ensslin (2012). Compare a suposição amplamente difundida desde Booth (1961b), às vezes tornada explícita, de que a narração (in)confiável é um fenômeno verbal ou mesmo literário. Heyd (2011, p. 3), por exemplo, vê “inconfiabilidade como um mecanismo linguístico” descritível “em termos de pragmática linguística”, com a narratividade presumivelmente confinada ao mesmo meio. Veja também a nota 58 acima.

reduzido ao julgamento da moralidade, e, via de regra, por aqueles orientados apenas pela factualidade. Os filósofos da (in)confiabilidade também tendem a privilegiar esta última, mas por orientação ocupacional, para variar, já que isso se encaixa em seus interesses por conhecimento e valor de verdade. E assim por diante.

Além disso, a lista tríptica de forma alguma cobre os eixos possíveis da (in)confiabilidade. Eles incluem, entre outras extensões, a empatia, a imaginação, a intelectualidade, e, na verdade, toda característica ou comportamento de transmissão, por parte do mediador, que conte como um objeto de julgamento por algum padrão de alguma estrutura narrativa. Antigamente, até mesmo ser um cavalheiro constituía tal eixo, aos olhos de alguns, como agora ocorre, para o bem ou para o mal, com a condição de ser homem ou mulher. E todos esses valores também recaem em hierarquias, que não são menos variáveis. Assim como a codisponibilidade, seleções, funcionamento e outras variabilidades dos próprios mecanismos integrativos, tudo isso segue o princípio proteano e reitera seu funcionamento. (As próximas variáveis e interações nas seções 3.1 e 3.2 seguem o exemplo, assim como as revisitas dessas dinâmicas proteanas em 3.3.)

Ademais, essa diversidade de eixos e suas escalas complica o problema de se comparar ou se correlacionar as diferentes (in)confiabilidades. Assim, as falhas estéticas de V. não se justapõem facilmente à insensibilidade moral do Duque. Ao mesmo tempo, observe como o Duque se opõe diretamente a V. (ou a Zeitblom) em seu controle retórico, mesmo que eles possam parecer semelhantes ao confessar suas deficiências. Por exemplo, seu aviso, “Mesmo se você tivesse habilidade / Em falar — (o que eu não tenho)” (Browning, 1951 [1842], p. 58, ll. 35-36), é um tropo de retórica clássica que exemplifica (e então explora) o que nega. Ainda de outro ponto de vista, a habilidade retórica do Duque é suficientemente impressionante para persuadir um leitor competente como Robert Langbaum, que não apenas supera qualquer eixo rival, mas até mesmo neutraliza, por completo, a questão da confiabilidade. “Julgamento moral é, de fato, importante como aquilo a ser suspenso, como uma medida do preço que pagamos pelo privilégio de apreciar ao

máximo esse homem extraordinário” (Langbaum, 1963, p. 83; discutido em Yacobi, 1987b, p. 342-344).

- (4) Outra variável quantitativa diz respeito à *magnitude*, ou seja, o tamanho do segmento considerado problemático e, conseqüentemente, integrado em termos de perspectiva. Em várias conjunturas na seção 2 acima, seguindo a teoria da citação e da narrativa como citação de Sternberg, nós reenfatizamos que a (in)confiabilidade se manifesta em todas as magnitudes, bem como em todos os níveis de discurso e em diversas formas de discurso. O discurso citado que está sujeito ao nosso julgamento de confiabilidade pode se estender desde o global ao pontual: desde a duração de todo o texto, como com um narrador ou refletor primário ou outro informante (por exemplo, diarista), até a extensão da frase ou mesmo de uma locução, como com uma breve citação de discurso ou pensamento em forma direta, indireta, indireta livre ou no formato telescópico infinitamente multiforme (isto é, resumo). Em meio a isso, ocorrem diversos narradores ou informantes parciais de diferentes extensões e níveis (ex.: secundários, terciários, etc., assim como primários) que vão desde o quarteto de mediadores em *O Som e a Fúria* a um dialogista ou um autodiscursante pontual. E esse espectro inteiro pode se manifestar mesmo ao longo da cadeia linear de transmissão citada de uma única narrativa. Também reenfatizamos, a propósito de Booth (1961b, 1983 [1961]), as implicações importantes dessa variável proteana de magnitude para o estudo da (in)confiabilidade e para a integridade da teoria narrativa como um todo. Isso é o que nosso panorama demonstrará a seguir.

Para especificar um pouco essas generalidades, acrescentemos que, genericamente falando, o discurso da ironia e da sátira abunda em exposições agudas de inconfiabilidade em pequena escala. Na cena de abertura de *A Casa Soturna*, de Dickens (1977 [1853], p. 53-54), por exemplo, ouvimos que o Sr. Tangle “sabe mais sobre [o interminável julgamento de] Jarndyce e Jarndyce do que qualquer um”. No entanto, na tentativa de corrigir o Alto Chanceler sobre o assunto, Tangle é “esmagado” por informações das quais ele não tinha conhecimento. Da mesma forma, o narrador de Thackeray em *Feira das Vaidades* cita

repetidamente o discurso dialógico aparentemente sincero de Becky Sharp, cuja hipocrisia é imediatamente exposta em uma visão interna de seu pensamento egoísta e cínico naquele momento.

- (5) Voltemo-nos agora para o fator de *metacomentário*: sugestões explícitas vs. implícitas de (in)confiabilidade.<sup>96</sup> Essa é outra variável que não chegou nem perto de receber atenção suficiente. Tais anúncios explícitos de (in)confiabilidade podem aparecer em qualquer parte da narrativa, a começar com o título (por exemplo, *Mentirosa*, de Justine Larbalestier, ou “Diário de um louco”, de Gogol). Mas eles geralmente (re)aparecem em algum lugar no corpo do texto e na forma de declarações a respeito da própria (in)confiabilidade de um e / ou outro. Assim, em um polo, temos o narrador autoral de *A mulher do tenente francês*, de Fowles, que se intitula de forma confiável “a testemunha mais confiável” (1969, p. 81). No outro extremo, a narradora jovem de *Mentirosa* (2012) começa por referir-se dessa forma a si mesma, mas promete corrigir-se ao longo do conto que segue. Mas ela vai? Nós devemos esperar e ver, da melhor forma possível. Compare com o eu-narrativo, adulto e confiável, em *Grandes esperanças*, de Dickens, que repetidamente aponta as deficiências do seu jovem eu-experienciador com comentários avaliativos explícitos. Ainda mais abalizado é o metacomentário de um narrador onisciente sobre o que um personagem citado conta ou sabe. Por exemplo, em alguns momentos cruciais em *Barn Burning*, de Faulkner (1960, p. 26-27), as crenças equivocadas do menino são citadas em reflexão, como pensamentos internos, e imediatamente corrigidas pelo narrador onisciente que as citou. Assim, quando o menino acredita que seu pai foi morto, ele tenta encontrar conforto no pensamento de que seu pai “foi valente!”. Na mesma frase, porém, o narrador rapidamente adiciona, “sem saber que seu pai tinha ido para aquela guerra [...] pelo saque”.

Meta-afirmações análogas podem aparecer em notas de rodapé, como ocorre em *Tristram Shandy* ou em *As memórias de Barry Lyndon*.

---

96 Em uma questão intimamente relacionada, “Grau de explicitação normativa” — valores autorais declarados ou implícitos —, veja Yacobi (1987a, p. 32ss.) e a seção correspondente em Yacobi (2015 [1987], p. 517-521).

Podem também formar respostas diretas a versões de outros, como acontece com as trocas amargas entre os filósofos rivais em *Julian*, de Gore Vidal. Sem mencionar paratextos, como os Cadernos e Prefácios de James ou o “Posfácio” de Nabokov em *Lolita*, no qual ele se dissocia de Humbert Humbert. Mas alguns paratextos são internalizados, até mesmo ficcionalizados. Veja os dois prefácios do romance epistolar de Choderlos de Laclos, *As ligações perigosas*. Nesse caso, o editor e a editora se contradizem quanto à autenticidade das cartas coletadas no livro, de modo que pelo menos um dos relatos deve ser inconfiável. Mas qual? Essa pergunta nos traz ao ponto seguinte, qual seja, a força variável de tais meta-afirmações.

Tal como acontece com o final em aberto proteano e com a dependência de contexto de outros fatores, uma alegação explícita de (in)confiabilidade pode ser refutada, ou pelo menos contestada, por algum outro participante ou em algum momento posterior ao longo do processo de leitura, com o surgimento de novas informações. Como qualquer outro elemento, portanto, o julgamento de confiabilidade de um tal comentário explícito, ou baseado nele, ganha conclusão apenas no final do texto, quando muito.

Além disso, uma (auto)descrição de um mediador como mentiroso, sincero, exagerado, alguém que sonega informações, e assim por diante, pode ser sempre irônica, como qualquer outra afirmação.<sup>97</sup> E se assim for, a questão é quem gera, quem compartilha e quem sofre a ironia, e com que efeito. Um exemplo notório aparece em *Dom Quixote*, em que o contador espanhol das aventuras do Cavaleiro acusa sua fonte — o “historiador” mouro, Cid Hamete Benengeli — de contar mentiras sobre os personagens. Para começar, ele as atribui à nacionalidade do historiador, “porque mentir é uma propensão muito comum” entre os mouros (Cervantes, 1998 [1605]). Mas então ele qualifica a acusação, admitindo que, no que diz respeito aos elogios ao cavaleiro e herói cristão, Dom Quixote, tal inimigo teria feito “omissões ao in-

---

97 Nós não entraremos aqui no paradoxo do mentiroso, de interesse principalmente filosófico.

vés de acréscimos” no decorrer da estória (1998 [1605]). Assim, não obstante a alegada propensão mourisca à mentira, a delimitação que faz o narrador global das falhas do mouro à categoria de omissões, ou sub-representação, implica a confiabilidade de tudo o que esse historiador contou de fato. Por outro lado, a investida do livro contra a exaltação e o tratamento excessivos do cavaleiro errante no romance popular da época também convida a uma leitura irônica da acusação e de sua retirada parcial. Diante dessa leitura, novamente, qual dos contadores nacionalmente opostos é objeto da ironia do autor e qual, se houver, é partícipe dela?<sup>98</sup>

Por outro lado, a explicitação da (in)confiabilidade certamente não é uma regra. A implicidade continua sendo mais comum, mais diversa e frequentemente mais complexa.<sup>99</sup> Isso inclui, como acabamos de enfatizar e exemplificar brevemente, o jogo e a sequência de implicações que complicam as próprias referências explícitas à (in)confiabilidade. Em todo caso, os leitores devem então começar do zero o processo de decidir se, onde e por que o princípio perspectivo explica as tensões textuais melhor do que outros mecanismos. Em seu limite, o processo pode se tornar tão complexo e desafiador quanto a dependência da inconfiabilidade do falante, em “Dentes”, de Blake Morrison, em uma alusão escondida a “Minha Última Duquesa”, de Browning (Yacobi, 2000); ou, em *As irmãs Vane*, de Nabokov (2010, p. 997), em que localizamos e deciframos a mensagem das irmãs após a morte, escondida

---

98 Compare como o editor de *As memórias de Barry Lyndon* expõe suas próprias fragilidades ao comentar sobre as de seu narrador homônimo. Já na primeira nota do editor (Thackeray, [s.d.], p. 8), ele chama a atenção para como Barry se contradiz “em outra parte de suas memórias”, e então ele expõe um preconceito anti-irlandês ao adicionar, gratuitamente, que mentir “é uma prática comum em sua nação [de Barry]”. Ou seria isso uma alusão paródica deliberada ao narrador geral espanhol de *Dom Quixote* atacando e generalizando as mentiras espalhadas pelo historiador mouro cujo manuscrito ele cita?

99 Mas isso *não* significa que o implícito é mais informativo do que o explícito, de modo que “aprendemos mais com a suposição do que com a afirmação” (Rabinowitz, 1981, p. 416). As quantidades respectivas de aprendizagem dependem de muitas variáveis para serem congeladas nesta (ou em qualquer outra) regra comparativa. Compare, por exemplo, uma surpreendente “asserção” com uma “suposição” rotineira, que dispensa comentários, por assim dizer.

por Nabokov como um acróstico (“*Icicles by Cynthia, meter from me, Sybil*”) no último parágrafo, sem o conhecimento do narrador que o escreveu.

- (6) Por fim, um ponto de importância central, a saber, a *dinâmica da (in) confiabilidade*. Tal dinâmica, como aquela de cada objeto ou elemento na narrativa, pode ter dois motores diferentes: revelação e desenvolvimento (Sternberg, 1978: esp. 128; 1981a; 1992; 1998, p. 539-628; 2009, p. 469-471, 499-502, 510-511). No primeiro caso, o julgamento do leitor sobre o mediador muda ao longo da sequência narrativa devido ao surgimento tardio, atrasado, de novas informações. No outro caso, a mudança (por exemplo, esclarecimento tardio, como em *O bom soldado*, de Dowell) ocorre com ou dentro do mediador durante o próprio processo de mediação: o narrador (refletor, diarista) torna-se, assim, mais, ou menos, confiável desse ponto em diante. Enquanto o primeiro caso envolve a dinâmica da leitura, o segundo funciona também como uma dinâmica da fala/escrita/pensamento dentro do mundo representado: uma trama de mediação.

Os leitores mudam de ideia sobre a confiabilidade de um mediador ao receberem, em algum ponto, novas informações que impõem uma revisão retrospectiva e uma reformulação do acontecimento ou do discurso sobre ele, ou ambos. Tais mudanças ocorrem frequentemente quando “sinais” familiares ou convencionais de (in)confiabilidade nos levam a fazer um julgamento apressado do narrador ou refletor, ou, no mínimo, a corrigir seu *status* antes do final do texto. Em “*Miss Pinkerton’s Apocalypse*”, de Muriel Spark (1994 [1958]), por exemplo, a narradora parece ser uma figura onisciente típica: não dramatizada, leitora de mentes, habilmente comentando acerca dos eventos e dos participantes. Mas então, nas últimas seis frases, ela assume, abruptamente, uma existência como um personagem corporificado. Ela então declara que, “pessoalmente”, prefere a versão de um agente quanto aos eventos (irrealistas) do que a do outro. A razão que dá é que o primeiro, a senhorita Pinkerton, “é uma vizinha minha”, e que ela mesma viveu uma experiência similar de “visita de um disco” (1994 [1958], p. 133). Essa nova informação surpreendente, que dramatiza a narradora como uma

personagem humana entre as demais dentro do mundo ficcional, coloca em dúvida a sua confiabilidade quanto a tudo o que ocorreu antes.<sup>100</sup> Por exemplo, seria seu favoritismo responsável pelo fato de a senhorita Pinkerton ser representada de maneira muito mais favorável do que todos os outros participantes? E como devemos entender os eventos irrealistas relatados por ela no conto?<sup>101</sup> Uma surpresa e uma dinâmica de surpresa semelhantes, como mencionado acima, nos aguardam perto do final de *Pnin*, de Nabokov: o narrador/autor de “nível zero” materializa-se, outra vez, mais drasticamente. Compare também “Gimpel the Fool”, de Isaac Bashevis Singer, em que a mudança é devida a uma alteração nos critérios operacionais ou escala de valor. Como apontado em Yacobi (2001a), enquanto Gimpel permanece um tolo, como eu-experenciador e eu-narrador, nosso julgamento gradualmente coloca sua superioridade moral em relação a todos acima da sua inferioridade intelectual. Ou pelo menos é o que a retórica do autor deseja que façamos.

A dinâmica da (in)confiabilidade, entretanto, também pode evoluir ao longo da própria narração ou reflexão, levando o leitor a ativar o mecanismo perspectivo com vistas a um efeito diferente em estágios diferentes do processo. Tal dinamismo geralmente se apresenta onde o ato de uma comunicação é suficientemente longo para motivar e, se necessário, resolvê-lo, ou onde o relato é simultâneo ao acontecimento. (A última possibilidade inclui o diário e o romance epistolar.) De qualquer forma, essa dinâmica de (in)confiabilidade se diferencia da mudança interpretativa, recém-exemplificada em *Spark*, Nabokov e Bashevis Singer, não apenas em sua causa (desenvolvimento em vez de revelação, o próprio mundo alterado em vez do discurso sobre o mundo), mas também em seu efeito. No primeiro caso, a interpretação

---

100 Compare essa dúvida persistente gerada abruptamente com a “abordagem totalizante” que alguns analistas (por exemplo, Anderson, 2010, p. 103n8) imporiam entre (in)confiabilidade e lacunas temporárias — resolvidas (fechadas, desambiguadas) mais cedo ou mais tarde — ao ponto de excluir suas contrapartes permanentes, deixadas em aberto e ambíguas até o final ou, como aqui, até surpreendentemente abertas a força no final.

101 Uma análise mais completa dessa dinâmica é apresentada em Yacobi (2001b).

nova força uma revisita ao e uma revisão de todo o texto precedente que foi mediado pelo narrador ou pelo refletor em questão; no segundo, ela não se aplica, ou não se aplica apenas, em retrospectiva, mas prospectivamente, começando com o ponto no texto em que notamos uma mudança no mediador, para melhor ou pior. Ou seja, é desse ponto em diante que claramente ocorre uma mudança na centralidade ou na operação do mecanismo perspectivo em relação aos demais — especialmente o existencial — devido a uma mudança na frequência e na intensidade das tensões que encontramos.

Em *O bom soldado*, de Ford Madox Ford, informações novas e muito perturbadoras sobre pessoas próximas a Dowell lhe são divulgadas, uma vez talvez até mesmo durante a narração em si (Ford, 1946 [1915], p. 216). Assim, podemos ver uma diferença nos mecanismos explanatórios que se insinuam antes e após os momentos da descoberta de Dowell e, por fim, seu desenvolvimento epistêmico. Como resultado, não apenas o passado narrado é novamente iluminado: acima de tudo, sua ignorância sem limites, com todas as suas implicações para o sentido das vidas e das décadas em questão. Ao mesmo tempo, a narração imita, até certo ponto, a ordem de descoberta do eu-experenciador de formas que demoraria muito para especificar aqui. Muito brevemente, os pontos da descoberta marcam uma diminuição perceptível na referência da narração a condutas estranhas que requerem operações integradoras ou pelo menos perspectivas da parte do leitor. Em outras palavras, eles produzem uma impressão de algum aumento (sempre relativo) na compreensão do narrador e em sua confiabilidade factual, por assim dizer, uma vez que Dowell vive uma surpresa inquietante sobre o verdadeiro estado das coisas.

### **3.2. O mecanismo perspectivo em relação a seus rivais e parceiros**

Como já enfatizado, mais de uma vez, nosso julgamento de confiabilidade — negativo, positivo ou ambos — depende crucialmente das inter-relações entre o mecanismo perspectivo e os outros. Portanto, é hora de aprofundá-las um pouco.

## Perspectivo e genético.

A referência do princípio genético a circunstâncias fora do discurso e suas implicações avaliativas o diferenciam nitidamente de todos os outros mecanismos de integração. No entanto, ele tem um denominador comum significativo com o princípio perspectivo, uma vez que

ambos resolvem problemas referenciais ao atribuir sua ocorrência a alguma fonte de relato. A diferença entre esses princípios está na resposta à pergunta: quem é o responsável, o autor ou uma de suas criações ficcionais, se dialogista, narrador ou centro de consciência? (Yacobi, 1981, p. 121).

O denominador comum entre os dois princípios criadores de sentido se manifesta quando eles apresentam soluções diferentes para uma dificuldade, como em *A sonata a Kreutzer*, de Tolstói, cuja leitura vem sendo debatida desde sua publicação (1891). A mensagem radical de Tolstói contra toda forma de sexo, ali mediada por uma esposa assassina que defende o celibato total, perturbou muitos leitores. Alguns, rejeitando a mensagem e sua defensora homicida, construíram um substituto perspectivo, com um autor normal por trás de uma narradora insana e inconfiável. Outros, apontando para mais ou menos os mesmos elementos no texto como esquisitices, transferem a culpa, geneticamente, ao autor instável.<sup>102</sup>

A diferença na identidade do responsável leva a uma diferença nas respectivas estruturas de ironia. A comunicação de um *ironista* autoral, que deliberadamente atribui alguma incongruência à perspectiva de um falante ficcional, é diametralmente oposta à exposição genética do próprio criador, inadvertidamente *ironizado* na gestão falha do texto ou do mundo ficcional. Em outras palavras, ao optar pela explicação perspectiva, compartilhamos da ironia dirigida pelo autor a um sujeito ficcional inconfiável, ao passo que uma explicação genética salva o autor implícito de um julgamento de

---

102 Para uma análise comparativa dessas abordagens à *Sonata*, veja Yacobi (2005a, esp. p. 117-121).

confiabilidade adverso, jogando a culpa no escritor histórico, entre outras fontes de problemas pré-textuais.

Esses pontos de contato incorrem em novos padrões de similaridade e dissimilaridade quando o princípio genético é dramatizado *dentro* do mundo ficcional. Observe o desempenho de “biógrafos” amadores imaginários, como V., o meio-irmão do herói epônimo em *A verdadeira vida de Sebastian Knight*, de Nabokov, ou Serenus Zeitblom, que narra a vida do seu amigo Adrian Leverkühn em *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. Logo no primeiro parágrafo do romance de Nabokov, a oscilação de V. entre dois relatos contraditórios denuncia sua falta de habilidade autoral (Nabokov, 1992 [1941], p. 3). O Zeitblom de Mann repetidamente nos aponta sua incompetência, “decepcionado com um sentimento de [sua] deficiência artística e falta de autocontrole” (Mann, 1966 [1947], p. 4). Dentro do mundo ficcional, cada “biógrafo” assume total responsabilidade pelo que vê como suas dúvidas ou falhas genéticas. No nível retórico, essas confissões servem para indicar, ou mesmo medir, a distância perspectiva entre o autor profissional irônico que cita e o amador desajeitado inserido na ficção. Ao mesmo tempo, o comentário e a autocrítica franca desses “biógrafos” dão margem à confiabilidade em outros eixos além da estética. Novamente, ambos diferem do escritor profissional que narra *Os moedeiros falsos*, de André Gide, com seu famoso comentário no capítulo “O autor julga suas personagens” (1966 [1925], p. 195-197). Sua narração dá origem a um equilíbrio mais preciso entre a confiabilidade (entre outras coisas, em sua analogia ao autor histórico) e a inconfiabilidade (em sua analogia ao autor-personagem Edouard).<sup>103</sup>

Falando de confissões, o texto “Errata; ou, Narração inconfiável em *Os filhos da meia-noite*”, de Salman Rushdie (1991) ilustra como esses dois mecanismos podem alternar-se e mesmo se intercambiar. Começando com uma lista dos vários erros sobre fatos históricos que comprometem a narração de Saleem, o narrador ficcional do livro, Rushdie (1991, p. 23) admite

---

103 Para uma comparação detalhada entre a (in)confiabilidade de Zeitblom, de Mann, e do narrador de Gide, veja Yacobi (1987b, p. 365-370). Este último também contrasta com o narrador histórico epônimo em *Eu, Claudius, Imperador* de Robert Graves (Sternberg, 1978, p. 44-45, 252-254).

que “uma resposta [para a errata] poderia ser que o autor foi negligente na sua pesquisa”. Ele então prossegue para “confessar que o romance contém alguns erros que são meus, assim como de Saleem” (1991, p. 23). Ainda assim, durante o processo genético, ocorreu a Rushdie que os erros podem ser um recurso em vez de um defeito. Consequentemente, “ao serem descobertos, erros não intencionais não foram eliminados do texto, mas sim enfatizados, recebendo mais destaque na história” para servirem como “uma maneira de dizer ao leitor para manter uma desconfiança saudável” em relação à narração inconfiável de Saleem (1991, p. 23-25). O mesmo ocorre com a errata genética do romancista, renovada e transformada em indicador da inconfiabilidade perspectiva do relator.<sup>104</sup>

### **Perspectivo e existencial.**

Como construções miméticas, os mecanismos perspectivo e existencial compartilham a “esfera referencial” do texto (Sternberg, 2012, p. 453). Em outras palavras, enquanto o princípio existencial explica as estranhezas em termos do mundo representado e de suas leis de probabilidade, o mecanismo perspectivo as explica em termos da perspectiva subjetiva por meio da qual o mundo é refratado. Em casos simples, é um (por exemplo, os mundos fantásticos encontrados por Gulliver) ou o outro (as alucinações do traumatizado Septimus). Quando o texto segue um drama de percepção decadente (como em “Diário de um louco”, de Gogol) ou de esclarecimento gradual (como com Strether e Dowell), o uso relativo dos dois mecanismos de integração mimética se altera, de forma correspondente, ao longo do processo de leitura: em cada caso, o mecanismo dominante no início se torna cada vez menos efetivo e é enfim abandonado em favor do outro ao final. No entanto, a “referencialidade compartilhada” (Sternberg, 2012,

---

104 Compare Eco (1985, p. 4-7) sobre *O nome da rosa*. Talvez o medo de cair em um idioma “não inglês” explique por que Nabokov tantas vezes postulou falantes não nativos como os narradores ficcionais de seus textos em inglês. Assim, V. deplora seu “inglês miserável” (Nabokov, 1992 [1941], p. 32). Para outras variações da gênese dramatizada, consulte Sternberg (2001a, p. 154-155) e, em uma escala canônica muito maior, Sternberg (1998, p. 520-638), sobre “Lei, narrativa e a poética do Gênesis”.

p. 453) desses dois integradores miméticos às vezes se transforma em uma rivalidade mutuamente excludente, como, notoriamente, em *A volta do parafuso*. Na obra, ou o mundo ficcional comporta as aparições dos empregados mortos, e a governanta narradora constitui sua mediadora lúcida (e deles), ou a governanta é anormal e projeta suas alucinações sobrenaturais em um mundo ficcional que corresponde à nossa realidade-modelo comum (Sternberg, 2012, p. 453).<sup>105</sup>

### **Perspectivo e funcional.**

Como repetidamente observado acima, o mecanismo funcional pode (mas não precisa) juntar-se a qualquer um dos mecanismos descritivos, excluindo o genético, mas incluindo o perspectivo. Quando esses dois se encontram, a(s) função(ões) atribuível(is) à perspectiva problemática pode(m) variar amplamente. Em contraste com a afirmação de Kathleen Wall (1994), Nünning (1997b, p. 88) e outros, a inconfiabilidade não necessariamente, e muito menos exclusivamente, opera para realçar a psicologia (ou psicopatologia) do narrador. Ela frequentemente serve a objetivos puramente estéticos, como o alívio cômico ou o estranhamento, como no relato liliputiano sobre o relógio de Gulliver (Swift, 2004 [1726], p. 36-37). Outro modelo funcional centrado na perspectiva consiste no relato de um viajante estrangeiro, cujos (des)entendimentos alienados da sociedade que ele visita servem propósitos ideológicos, muitas vezes satíricos (como em *Cartas persas*, de Montesquieu).

Em meio a essa variabilidade, duas funções relacionadas são incorporadas à inconfiabilidade narrativa. Uma invariante consiste no efeito e funcionamento da ambiguidade, despontando da rivalidade sempre presente entre o mecanismo perspectivo e os outros mecanismos integradores.

---

105 Para uma discussão sobre essa rivalidade, no conto jamesiano e em outros casos, consulte Sternberg (1985, p. 222-227; 2012, p. 453-457) na seção 7.3, “Apelo à existência ou à perspectiva? Mundo irrealista e/ou sujeito inconfiável”). Além disso, conforme demonstrado em Sternberg (1978 [1971]; 1985), são *lacunas permanentes* que dão origem a tais finais objetivos/subjetivos, existenciais/perspectivos rivais, entre outras ambiguidades insolúveis (incluindo finais objetivos/objetivos e perspectivos/perspectivos).

Outra constante, muito mais distinta, é o impacto da representação problemática na narratividade. A(s) versão(ões) falha(s), equívoca(s) dos eventos transmitidos pelos relatores ou informantes, motiva(m) os universais da narrativa, com seu jogo triplo de interesse: suspense, curiosidade e surpresa (por exemplo, Sternberg, 1978; 1985, p. 264ss; 1992; 2001b; 2003a; 2003b; 2010). Por exemplo, o relato de Gimpel, o Tolo, sobre as circunstâncias estranhas em que seus filhos nasceram abre uma lacuna de curiosidade quanto à sua paternidade. E para além das dúvidas sobre o passado, também pode surgir aqui suspense quanto a futuras descobertas e suas consequências. Strether, por outro lado, fica chocado ao observar a intimidade do casal que ele presumiu ser “virtuoso”, e é essa surpresa que desperta o suspense sobre os efeitos da descoberta a respeito de todas as partes envolvidas, inclusive o próprio Strether, cuja embaixada se tornou um fiasco. Os universais narrativos de curiosidade, suspense e surpresa estão, portanto, intimamente relacionados às (más) concepções e (más) interpretações da realidade do mediador.

### **Perspectivo e genérico.**

Por sua vez, o princípio genérico de integração pode somar forças ou entrar em conflito com o perspectivo, de forma a se tornarem complementos ou alternativas, respectivamente. Tal alternatividade ocorre em sátiras como em “Uma modesta proposta”, de Jonathan Swift, em que o ato de comunicação paira entre dois modelos; ou o falante explícito e global é deliberadamente irônico e, portanto, um satirista confiável, ou um defensor genuíno da “proposta”, e, com isso, ele próprio ironizado e satirizado. Observe que ambas as alternativas expõem a inconfiabilidade de alguém. Mas enquanto o eirôn autoral da sátira, “Swift”, ficcionaliza (dramatiza, cita) o terrível plano de exportar carne de bebê, de modo a expor a qualquer um que não entenda as implicações disso — ou até mesmo as endosse —, que o objeto da ironia (por exemplo, o falante obtuso

e inconfiável, de acordo com uma leitura da Proposta) permanece alheio a qualquer intenção satírica.<sup>106</sup>

Existe algum gênero em que a (in)confiabilidade é a regra? Uma vez que gênero é uma espécie de convenção histórica e cultural, tal regra é presumivelmente sempre dependente do contexto, bem como uma questão de criação de sentido. Assim, algumas das desavenças sobre a definição do monólogo dramático, ou sobre a leitura de determinados monólogos — como “Ulisses”, de Tennyson —, têm sua origem no pressuposto de que os monologistas “muito frequentemente [...] condenam a si mesmos” e são “predominantemente [...] fracos, vaidosos, brutais, ou os três” (Hobsbaum, 1975, p. 228). Alguns até cristalizam o “muito frequentemente” como uma invariante: “a suspeição” do monologista dramático “é óbvia e, na verdade, uma característica constitutiva” (Hühn, 2015, p. 173). Diante disso, Ralph Rader (1976, p. 142) corretamente contesta tal inconfiabilidade forçada que resulta em críticos inventando dissonância onde ela não existe, como se fosse parte da regra genérica do monólogo dramático. A proposta de Rader (1976, p. 140) de subdivisão genérica entre o monólogo inconfiável e a máscara lírica confiável, no entanto, sofre praticamente do mesmo problema, incluindo a falha em conciliar casos de ambiguidade.<sup>107</sup>

No entanto, em certos (sub)gêneros, a questão da (in)confiabilidade do narrador global é mais pertinente ou proeminente do que o usual, devido a algum fator de enfoque. Os exemplos incluem confissões; a subjetividade convencional do narrador, como no monólogo dramático; supressividade convencional, como acontece com os relatos dos suspeitos nas histórias de detetives; ou referência explícita à (in)confiabilidade, como, novamente, nas histórias de detetives, mas também em um número crescente de contos contemporâneos em que os relatores declaram, com antecedência, sua propensão a contar mentiras (por exemplo, *Mentirosa*; *Todos os homens são*

---

106 Veja Yacobi (1987a, p. 34; 2015 [1987], p. 519-520) sobre essa sátira como um exemplo de “comentário mediado por reversão”.

107 Ou em conciliar a dinâmica da leitura, por meio da qual uma primeira impressão de um monologista inconfiável é gradualmente complicada e, finalmente, desviada para o polo confiável. Sobre o processo de leitura de tal monólogo, veja Yacobi (1987a, p. 26-28; 2015 [1987], p. 509-511).

*mentirosos; Eu, Lúcifer*). Desnecessário dizer, porém, que o fato de o problema ser destacado não indica necessariamente a solução. As convenções de confiabilidade às vezes exibem mais firmeza, como aquela relacionada à narração onisciente ou à solução do crime pelo detetive. Mas nem mesmo estas são à prova de falhas. O narrador onisciente pode revelar-se limitado e até mesmo tendencioso no meio do discurso, como em “Miss Pinkerton’s Apocalypse”, ou as lacunas formalmente fechadas pelo detetive podem reabrir posteriormente, como em *The Burning Court*, de John Dickson Carr.

Na verdade, James Thurber parodia a tendência dos leitores de vincular um gênero a características fixas e leis obrigatórias, que, por sua vez, predeterminam as expectativas e a criação de sentido. Em seu “Macbeth Murder Mystery”, a heroína é uma amante de ficção policial que se depara com *Macbeth*, de Shakespeare, “no balcão com os outros livros da Penguin” (Thurber, 1957, p. 60), todos eles estórias de detetives, e então o lê como um “mistério” detetivesco. Ela incorpora a tragédia de Shakespeare, a força se necessário, ao modelo de seu gênero favorito, incluindo as lacunas e prioridades (in)apropriadas, suspeitas, (des)confianças, e as respostas ou desfechos tradicionais do modelo. Por exemplo, Macduff é um candidato a regicida menos “provável” do que Macbeth e sua esposa; ele também encontra o corpo, por assim dizer, e faz uma exclamação artificial e poética sobre ele (“O assassinato sacrílego fez sua obra-prima”). Isso o aponta como o principal suspeito da heroína.

Ao aplicar à força sua estrutura genérica favorita à obra literária errada, a personagem prova ser uma *leitora* inconfiável. Dramatizar leitores inconfiáveis (principalmente localizados), inadequados esteticamente ou em relação a algum outro “eixo”, é parte de uma longa tradição. Tristram Shandy, de Laurence Sterne, repreende uma leitora virtual por ser “tão desatenta ao ler o último capítulo” que não percebeu que ele havia dito a ela, de fato, que sua mãe “não era uma papista” (1983 [1759-1767], p. 47). Mais adiante, Tristram explora sua suposta desatenção para contrastar o leitor ou os hábitos de leitura que ele deplora com aqueles que ele almeja: “É para repreender um gosto vicioso [...] de leitura direta, mais em busca das aventuras do que da profunda erudição e conhecimento, que um livro desta feição, se lido como deveria ser, infalivelmente transmitirá” (1983

[1759-1767], p. 48). Nabokov, em *Lolita*, notoriamente leva a exposição de leitores inadequados um passo adiante. Quando Humbert alude ao assassinato de Carmen por seu amante, a analogia implícita na alusão induz o leitor (erudito) a esperar que Humbert mate Lolita. Mas o tiro esperado, “Então, puxei minha automática”, em vez disso, acerta esse criador de analogias espertalhão — “Quer dizer, esse é o tipo de coisa idiota que um leitor poderia supor que eu fiz” (Nabokov, 1989 [1955], p. 282). Em retrospecto, o categórico “eu puxei...” acaba sendo uma citação da fantasia de um leitor inconfiável, imediatamente contradito pelos fatos — “Nunca me ocorreu fazer isso” — e, novamente, ilustrando o controle estético de Humbert, semelhante ao do Duque de Browning.

### **3.3. A teoria revisada de uma perspectiva diferente: corrigindo alguns entendimentos e aplicações equivocados**

#### **3.3.1. O mecanismo figurativo**

Repetindo, esse quinteto de mecanismos, primeiramente selecionados em Yacobi (1981) do “vasto repertório de integração”, não constitui “um conjunto fechado, muito menos completo”. Em vez disso, eles foram escolhidos “a serviço de uma nova abordagem à [...] (in)confiabilidade como uma *hipótese perspectiva*: sua colocação com os outros quatro mecanismos de integração ilumina nitidamente tanto seu *status* hipotético quanto sua distinção perspectivizante em contraste com as várias alternativas” (Sternberg, 2012, 407-476; grifo no original; ver também Sternberg, 2001a, 152ss). Assim, adicionar ou descartar algum(ns) mecanismo(s) faria uma diferença heurística, ou expositiva, não teórica, para a nova concepção de (in)confiabilidade em termos de criação de sentido: rumo à virada construtivista nessa frente.

Entre os analistas que adotaram ou, de outra forma, discutiram a construção quádrupla de sentido,<sup>108</sup> no entanto, “alguns parecem confun-

---

108 Por exemplo, Cohn (1999, p. 73, 148); Zerweck (2001, 164ss.); Ferenz (2005, 138ss.); A. Nünning (2005a, p. 98); Hansen (2007, p. 239-240); Shen; Xu (2007, p. 51-52); McCormick (2009, 332ss.); Segal (2011, p. 299-301); Marcus (2012); Fludernik (2012, p. 360-361); Alber (2013); Shen (2013).

dir esse quinteto seletivo — escolhido com um fim específico em vista, ainda por cima — com [...] toda a gama de integração humana, ou pelo menos narrativa” (Sternberg, 2012, 408n76). Ou então ela é reduzida ao subconjunto de um — o mecanismo perspectivo —, que se relaciona exclusivamente com o discurso inconfiável (por exemplo, em Zerweck, 2001, p. 154; Bode, 2011, p. 210–211; ou as referências de Nünning, sobre as quais falaremos mais na seção 4 abaixo). Entre outros corretivos, portanto, adicionaremos agora um sexto mecanismo, o da figuração, como outra alternativa integracional à (in)confiabilidade, que, novamente, funciona tanto como rival quanto como apoio ou complemento a ela. Mas o que aumenta o valor ilustrativo dessa adição é sua dessemelhança, bem como sua semelhança com o resto. Comparado aos cinco mecanismos acima, o figurativo é, portanto, distintamente ancorado na linguagem do texto, ou código semiótico, não apenas manifestável e implementável nele, ou de outra forma relacionado a ele.

Como a própria inconfiabilidade e suas contrapartes dentro dos outros mecanismos, argumentaríamos agora, a figuração não é uma premissa, mas uma construção nascida da leitura, projetada para dar sentido ao texto a partir de uma determinada linha, por meio de uma certa lógica. Ao contrário do tipo existencial, um leitor que usa esse mecanismo não interpreta o pedaço de texto em questão (por exemplo, “Nós vimos o porco”) como uma referência direta (descritiva, “literal”) ou incorreta ao mundo narrado — a um porco real supostamente visto lá por “nós”. Em vez disso, esse leitor transforma a linguagem em uma referência pejorativa a algum humano desagradável, por meio de quaisquer operações que contem como “figurativas” ou “metafóricas” (e deixaremos de lado *esse* debate). Assim, chamar uma palavra ou frase de metafórica, ou figurativa, é uma integração hipotética, que sempre compete, real ou potencialmente, pela melhor aplicação, ou a mais atraente, com rotas alternativas não metafóricas (bem como metafóricas) para a criação de sentido. Afinal, no romance *Porcos têm asas*, de P.G. Wodehouse (1961), o objeto direto em “vimos o porco” seria muito provavelmente lido — ou até mesmo registrado subliminarmente — como uma referência literal a um mamífero onívoro biungulado (*sus scrofa*), gerado pelo mecanismo existencial, para variar. Também faz

uma diferença significativa que Wodehouse localize a ação no campo e entre personagens com uma ordem de prioridades refletida no título. Dado o mundo do romance, onde os mamíferos biungulados são tão proeminentes — quase roubando a cena de seus criadores, expositores, observadores, admiradores humanos —, os incentivos para uma compreensão metafórica (“preenchimento de lacunas”) evaporam: tanto a situação inusitada de ver um porco vivo real quanto suas associações negativas. Em vez disso, a construção de mundo mais direta torna-se a linha de menor resistência.

A rivalidade entre essas linhas opostas de coerência às vezes sai da esfera do potencial para manifestar-se no registro interpretativo. Em “Minha Última Duquesa”, de Browning (1951 [1842], p. 52), por exemplo, o Duque queixa-se de que, aos olhos de sua esposa, “tudo era igual! Os meus *favores* no seu regaço, / a luz do dia declinando no poente,” (grifo nosso), bem como do resto das coisas que satisfaziam igualmente a falecida Duquesa. Os leitores vitorianos não tiveram nenhuma dificuldade em reconhecer e compreender a metonímia (ou sinédoque) concreta pretendida. O *Oxford English Dictionary* de fato cita “meus favores no seu regaço” entre os exemplos para esse sentido figurativo: “Algo dado como uma marca de favor”, tal como “uma luva, etc., dada a um amante, ou, no cavalheirismo medieval, de uma dama a seu cavaleiro, a ser usado ostensivamente como um símbolo de afeição”. Hoje em dia, leitores desinformados ou preguiçosos, incluindo estudantes da literatura inglesa, frequentemente não entendem a figuração codificada. Ao invés disso, tais anacronistas entendem “favor” como um substantivo abstrato, e, assim, seu emprego pelo Duque se torna confuso; ainda assim, eles devem engendrar uma solução literal. Assim, extraído da metonímia, “meu favor” supostamente significa “o encanto dela pelo Duque” ou que o Duque “está atraído fisicamente por ela”, sem falar em conjecturas mais vulgares.

Curiosamente, essas resoluções opostas (figurativas vs. literal ou existencial) não fazem diferença visível alguma à confiabilidade do Duque ao criticar a atitude da sua última Duquesa de que “era tudo o mesmo”: como se seu “favor em seu regaço” não fosse mais valioso do que qualquer outra coisa em sua vida. Ao longo de todo o monólogo dramático, o julgamento dos leitores do seu julgamento ficaria entre os extremos da admiração (por

exemplo, a clássica análise baseada em gênero de Langbaum [1963]) e do ultraje (a resposta automática de alguns hoje em dia).<sup>109</sup>

Como ilustra esse caso simples, optar por um ou outro dos mecanismos opostos aqui pode refletir em uma variação mais sistemática e significativa do que preferência individual, em resposta à estranheza aparente na superfície verbal. Aqui temos uma mudança no contexto histórico do uso da língua — ou de seu conhecimento — que leva alguns leitores à construção de um literalismo onde seus antecessores teriam registrado uma figuração; e vice-versa. Mas mesmo os leitores que concordam com a figuratividade de uma frase ainda podem discordar sobre a figura ou o tipo da figura que integrará o texto. Considere os versos de Andrew Marvell, “Meu amor vegetal deve crescer / Mais vasto do que impérios, e mais lento” (“Para sua dama recatada” II. 11-12). Eles foram apontados por T. S. Eliot (1950 [1921], p. 254) por ilustrarem as “imagens” espirituosas do poema. Mas, em resposta, J. V. Cunningham (1953-1954, p. 35) notoriamente ataca os leitores que, em sua “ignorância”, “imaginam algum repolho monstruoso e crescente”. “Ao homem educado dos dias de Marvell”, ele argumenta, “vegetal” é “um termo abstrato e filosófico” para “o princípio da geração e da corrupção, do aumento e da decadência”. Isso resulta, consequentemente, em “nenhuma imagem, mas [em] uma figura comparativa”, a saber: “uma proposição que se refere a um campo de experiência em termos de uma estrutura intelectual derivada de outro campo” (1953-1954, p. 35-36). Assim, o conflito de Cunningham evidentemente não é com a figuração de “amor vegetal”, mas com sua alegada distorção em imagens sensoriais e visuais. Mais uma vez, como com outras atividades integracionais, leitores, frequente e inadvertidamente, tiram uma conclusão interpretativa precipitada sobre (a favor, contra) a metáfora, particularmente quando o contexto parece “certo” ou a relação metafórica parece familiar ou óbvia (o que não é a mesma coisa). Como os exemplos também sugerem, nós tomamos consciência da escolha interpretativa aqui quando a resolução é ambígua ou controversa. Mas os autores às vezes fazem verdadeiros esforços para

---

109 Sobre o julgamento de confiabilidade aqui, veja mais detalhes em Booth (1961b, p. 250n6) e Yacobi (1981, p. 124-125; 1987b, p. 341-344; 2000, p. 722ss.)

impedirem essa hesitação ou, construtivamente falando, tornarem a figuração evidente engenhosa, complexa, interessante de alguma outra forma.

Em *Grandes esperanças*, de Dickens, Pip repetidamente associa Wemmick a uma caixa de correio:

“Sr. Wemmick”, disse eu, “quero pedir sua opinião. Eu gostaria muito de ajudar um amigo.”

Wemmick apertou sua caixa de correio e negou com a cabeça. (Dickens, 1965 [1861], p. 309).

“Tenho um compromisso urgente”, disse eu, olhando para Wemmick, que estava enfiando peixe dentro da sua caixa de correio. (Dickens, 1965 [1861], p. 402).

Wemmick encostou-se na sua cadeira, olhando para mim fixamente, com as mãos enfiadas nos bolsos da calça, e a caneta colocada na horizontal em sua caixa de correio. (Dickens, 1965 [1861], p. 421).

Quando por fim voltei o olhar para Wemmick, vi que ele havia retirado a caneta de sua caixa de correio. (Dickens, 1965 [1861], p. 423).

Fora de contexto, essas representações de Wemmick parecem absurdas. A improbabilidade relativa de se ver um porco em um ambiente urbano dificilmente se compara a elas. Então devemos atribuí-las ao narrador ao invés de ao narrado, inferindo que Pip incorre em inconfiabilidade aqui, e apenas aqui? Essa mudança de criação de sentido existencial para perspectivo pareceria muito abrupta, localizada e inadequada, portanto seria mais bem adotada como último recurso. Mas que alternativa viável se pode aplicar aqui? Diferentemente do que ocorre em “Antigonish”, esses exemplos de aparente *nonsense* não fazem sentido genérico *como nonsense*, tirando vantagem da incongruência de sua referência literal e existencial. No contexto, esse(a) (falta de) sentido é ainda descartado/a antecipadamente, de acordo com a regra de Dickens de literalizar o figurativo perceptivelmente e de forma divertida.

Assim, a narrativa introduz ou repete uma figuração para descrever um personagem — por *símile* e/ou *metáfora* — antes de passar à

caracterização da figura em termos de ação, ou mundo ficcional, para efeito cômico. Aqui, as ocorrências figurativas certamente assumem liderança, ostensivamente representando a boca de Wemmick como uma caixa de correio, e assim identificando, de antemão, as “caixas de correio” seguintes como referências figurativas à sua boca:

Sua boca lembrava tanto uma caixa de correio, que seu sorriso parecia mecânico. (Dickens, 1965 [1861], p. 196).

Wemmick estava à sua mesa, almoçando — e mastigando ruidosamente — um biscoito seco e duro, cujos pedaços ele enfiava, de tempos em tempos, em sua boca que mais parecia um rasgo, como se os pusesse numa caixa de correio. (Dickens, 1965 [1861], p. 221).

Nessa ordenação linear das referências à caixa de correio, com a prática habitual de Dickens por trás dela, a construção figurativa (não literal, como em *Porcos têm asas*), portanto, vem à mente primeiro. Mas, se a lógica existencial não se aplica aqui — e, se o fizesse, a falta de lógica resultante tornaria o narrador suspeito —, sua contraparte perspectiva notavelmente se aplica ao efeito oposto e autorizante. O fato de Pip implementar a progressão divertida de Dickens sugere sua confiabilidade no eixo artístico também.

### **3.3.2. Raciocinando diante do irracional: (in)confiabilidade como problema explicado e princípio explanatório**

Agora, analisemos um conjunto de respostas mais categóricas à virada construtivista e equívocos quanto a ela, tanto de parte de estudiosos amigáveis a ela quanto de seus oponentes.<sup>110</sup>

Começemos pelo argumento desafiador sobre a narração desenvolvido por Richard Walsh (1997; 2007). À pergunta inicial, “Quem é o narrador?”, ele claramente responde: “O narrador é um personagem que narra ou

---

110 Para obter alguns resumos corretos dos mecanismos, consulte McCormick (2009, p. 332ss.); Segal (2011, p. 299-301); Fludernik (2012, p. 360-361).

o autor. Não há nenhuma posição intermediária” (1997, p. 505). No entanto, ao tentar encaixar a narração inconfiável nesse esquema binário, como deve ser, seu argumento se mostra inadequado à tarefa. Curiosamente, Walsh (1997, p. 505) declara-se “amplamente simpático” à “análise sistemática de narração inconfiável” de Yacobi (1981; 1987b) e enumera os cinco mecanismos alternativos para “resolver incongruências interpretativas”. Contudo, ele se equivoca em relação a quase toda a fundamentação:

A necessidade de um conceito de narração inconfiável surge quando desejamos explicar inconsistências na narrativa sem responsabilizar o autor, o que não quer dizer que, às vezes, não consideremos o autor culpável. Quando vemos Sancho, no capítulo 25 de *Dom Quixote*, montando o asno que lhe foi roubado no capítulo 23, podemos descartar isso como um descuido da parte de Cervantes. Precisamos de razões mais substanciais do que apenas a inconsistência se vamos identificar a narração inconfiável. Para ser interpretada como inconfiável, a narrativa deve fornecer alguma lógica pela qual suas inconsistências possam ser explicadas — algum meio de explicar as autocontradições ou distorções manifestas do narrador. A inconfiabilidade não pode ser simplesmente atribuída a um narrador impessoal; deve ser motivada em termos da psicologia de um personagem narrador. (Walsh, 1997, p. 505; também Walsh, 2007, p. 83).

Os enganos fundamentais da teoria que se escondem aqui são recorrentes no estudo da narrativa, mesmo entre outros simpatizantes ou seguidores confessos.

Vamos, portanto, tentar classificá-los, usando a citação concentrada acima como ponto de referência e ordenação:

- (1) A passagem citada começa com o pé errado: “A necessidade de um conceito de narração inconfiável surge quando desejamos explicar inconsistências na narrativa sem responsabilizar o autor, o que não quer dizer que, às vezes, não consideremos o autor culpável.” Na verdade, *dado* esse desejo,<sup>111</sup> o que “surge” não é a “necessidade de um concei-

---

111 Esta ênfase irá lembrar, esperamos, que a premissa (“desejo”) envolvendo “o autor” (implícito ou não) não é uma condição necessária para o apelo a qualquer mecanismo, incluindo o perspectivo. Por mais difundida que seja a premissa, a integração pode livre-

to de narração inconfiável”, mas a necessidade de algum mecanismo de criação de sentido, *como* o mecanismo perspectivo de “narração inconfiável”, que desviará do “autor” qualquer culpa pelas aparentes “inconsistências” e poderá até mesmo creditá-lo por transformá-las em relato (por exemplo, perspectivo). Desviar a culpa por inconsistências significa atribuí-las a outro fator — à perspectiva de um mediador inconfiável, a um referencial existencial conveniente, ao processo genético da obra, a um gênero, a uma função ou a algum outro princípio explicativo (por exemplo, figurativo). Tal transferência deixará o autor intacto, no controle, autorizado, enfim, *confiável*, como o poder autoral é, por definição. No âmbito de um modelo comunicativo de ficção, dominado por esse poder, é justamente aí que reside o objetivo de todos os mecanismos, não mera ou especificamente o perspectivo: ou seja, manter o autor confiável, ou pelo menos conservar e, se possível, fortalecer a confiabilidade autoral, quaisquer que sejam as consequências para outros agentes, elementos, até mesmo originadores. O que distingue o mecanismo perspectivo é que ele elimina a ameaça à confiabilidade do autor a partir, ou por manipulação direta, do próprio eixo da confiabilidade, transferindo ao polo negativo (por ação do mecanismo ou do integrador que o emprega) algum outro mediador que não o autor, quer queira, quer não.

- (2) Por outro lado, os diferentes mecanismos não ocorrem todos “no caso da narração inconfiável” (Zerweck, 2001, p. 154), é claro. Em vez disso, eles incluem o caso de narração inconfiável como um entre iguais. Na verdade, novamente, todos os demais assumem, ou até mesmo atuam para (re)estabelecer, a narração confiável. Assim, esse deslocamento da orientação à criação de sentido por meio dos mecanismos alternativos difere também em cobertura em relação às abordagens prevalentes, que são desequilibradas por serem parciais ou unipolares. A própria passagem acima de Walsh, assim como Zerweck, insiste, típica e exclusivamente, em “narração inconfiável”. Nós, por outro lado, nos voltamos

---

mente dispensá-la, como os oponentes da comunicação autor/receptor implícita, ou de qualquer agência autoral (Bordwell, 1985; 2008 sobre o cinema), quanto mais os construtivistas radicais. Para detalhes, veja os comentários sobre Shen (2013) na seção 3.3.3 abaixo.

à definição da narração confiável tanto quanto da inconfiável, e sempre como opções rivais de interpretação (para sermos mais exatos, de integração).

- (3) As colocações de Walsh (1997, p. 505) sobre não “responsabilizar o autor” e “às vezes considerar o autor culpável” envolvem dois referentes autorais diferentes. Primeiro, temos o autor implícito, que se beneficia de todo o multifacetado procedimento de salvação acima; depois, temos o autor histórico, de carne e osso, sempre passível de ser sacrificado (como Cervantes é por Walsh, que vê uma inconsistência em *Dom Quixote* “como um descuido”) à autoridade de seu eu implícito e homônimo. Mas Walsh (ou seus análogos) fazer essa distinção necessária, exigida até mesmo por seu próprio argumento, implica invalidar sua tese, diretamente contradizendo seu binarismo. “O narrador é um personagem que narra ou o autor. Não há nenhuma posição intermediária.” Uma vez que as duas figuras do autor estejam diferenciadas, entretanto, a implícita (mesmo se rebatizada sem referência à “autorria”) deve ocupar exatamente “a posição intermediária” negada: entre o autor histórico e genético (por exemplo, o “Cervantes” suscetível ao “descuido”) e o leitor (duplicado analogamente ou não). Além disso, diante de “inconsistências”, seria um comunicador autoral intermediário passível de um julgamento negativo de confiabilidade, assim como o criador do mundo real assume a culpa genética? Ou, em vez disso, poderia uma renomeação apropriada do intermediário evitar o constrangimento (para não chamá-lo de monstro lógico) de um autor implícito inconfiável e da pressão consequente pela interposição de algum(ns) outro(s) mediador(es) narrativo(s) e/ou refletor(es) a ser(em) julgado(s) quanto ao discurso incoerente? Cumulativos, por um tipo de reação em cadeia, os dilemas que começam com a necessidade de se reconhecer as duas figuras autorais tornam-se cada vez mais insolúveis, e a tese binária, consequentemente, insustentável.

Outros excludores do autor implícito podem ter problemas semelhantes — especialmente se seu singelo “autor” supostamente também atuar como o narrador —, mas não apenas eles. Compare esse salto entre as mesmas figuras autorais distintas: “Em narrativas literárias, a

inconfiabilidade narrativa é geralmente codificada pelo autor como um artifício retórico. Apenas ocasionalmente isso se deve a deslizos ou falhas do próprio autor” (Shen, 2013, §2). Exceto que outra reviravolta surja logo em seguida, em “contraste às narrativas não literárias, em que a confiabilidade narrativa é mais frequentemente um resultado das limitações próprias do autor” (Shen, 2013, §2). Nessa continuação, “o autor” combina a figura histórica com a implícita, e funciona também como narrador, de modo que a mistura se torna tripla. É como se os autores ficcionais e não ficcionais fossem ambos múltiplos, somente em graus variados.

Compare também Fludernik (2012, p. 360): “Inconsistências textuais podem ser colocadas na porta do autor, que aparentemente cometeu um deslize”. Qual dos autores relevantes escorregou? O autor implícito, que então se torna inconfiável, mesmo que apenas *ad loc*, ou o autor histórico, sobre quem então jogamos a culpa para manter o eu-implícito consistente? Argumentamos sobre este último ao apresentar o mecanismo genético, mas essa resposta e a fundamentação por trás dela se mostraram menos do que evidentes para alguns. Jedličková (2008, p. 283) relaciona, equivocada e explicitamente, o “autor implícito” à “lógica genética da narrativa”.<sup>112</sup>

Da mesma forma, apenas com o dobro de ambiguidade, Zerweck (2001, p. 154) sobre o princípio genético: “leitores” que recorrem a ele “resolvem contradições textuais interpretando-as dentro do *contexto autoral ou histórico* da obra” (grifo nosso). Ambos os contextos nomeados são ambíguos e, portanto, possivelmente confusos ou enganosos. Na integração genética, “*autoral*” deve designar especificamente o contador de histórias empírico (por exemplo, como escritor descuidado), em vez do autor implícito (por exemplo, como criador de padrões complexos e difíceis, abaixo de uma superfície de aparência defeituosa). Da mesma forma, “*contexto histórico*” não deve ser entendido aqui como uma referência, digamos, ao mundo ou à imagem do mundo vigente no momento — o que envolve outros mecanismos além da gênese —, mas à

---

112 Compare também Ferenz (2005, p. 138-139, 143).

história de composição e transmissão da obra ao longo dos tempos, durante a qual sofreu interferências que vão da edição à adaptação.

Agora, quanto o problema com o polo da recepção, de volta à passagem de Walsh:

- (4) “Precisamos de razões mais substanciais do que apenas a inconsistência se vamos identificar a narração inconfiável”. Mas quem somos “nós”? Se “nós” se refere ao enorme agregado de leitores individuais, então não “precisamos de” nada além de “inconsistência” para o propósito, como atestam abundantemente não apenas o registro popular, mas até mesmo o registro acadêmico de interpretações e julgamentos de confiabilidade. Neles, uma falha de consistência muitas vezes é motivo suficiente para se desconfiar do narrador ou do informante.<sup>113</sup> Assim como com essa prática, o mesmo ocorre com o princípio perspectivo que ela invoca. Quem impedirá qualquer leitor de recorrer a esse princípio e, conscientemente ou não, aplicar sua singular cadeia de inferências: “(a) Isso não faz sentido (ou, pior de tudo, parece inconsistente), portanto (b) o narrador narra de forma equivocada, e (c) se mostra inconfiável”? Mas então, ao exigir “razões mais substanciais [para inconfiabilidade] do que apenas inconsistência”, Walsh coloca “nós” no extremo oposto — o leitor correto — e com ele a abordagem à (in)confiabilidade como um todo. Observe que “nós”, como mero leitor implícito, não será suficiente para justificar a demanda por essas razões mais substanciais. Assim, bancando o leitor implícito, você pode achar que o discurso de Barry Lyndon contradiz a si mesmo ou as normas correntes, tomar a contradição como um sinal, por parte do Thackeray implícito,

---

113 Mas a manutenção da consistência não é razão suficiente para a confiança no narrador ou no informante, como Spolsky (1993, p. 86) generaliza equivocadamente. Não basta, nem que seja porque os mediadores podem ser consistentemente *inconfiáveis*, bem como *confiáveis*: a forma como o Barão Münchhausen é fantástico, Jason Compson sem coração ou Serenus Zeitblom inábil. Por outro lado, eles não precisam ser consistentemente assim, como Booth (1961a, p. 72) desejava ao exigir inconfiabilidade por toda a obra. Em vez disso, como cada componente narrativo, a autoridade do mediador permanece sujeita às duas forças universais da mudança — as dinâmicas de revelação ou de desenvolvimento — e à mudança (“inconsistência”) para o melhor ou para o pior, ou ambos. (Veja 3.1 acima, com exemplos e referências anteriores.)

de que há problema de perspectiva, discordância, ironia, e assim atribuí-la à inconfiabilidade de Barry. Assim, “apenas a inconsistência” irá desencadear o processo de criação de sentido autorizado às custas do narrador. “Razões mais substanciais” são necessárias apenas “se vamos *identificar* a narração inconfiável” — incluindo a força de objetivação e validação do verbo — em vez de inferi-la, ainda que com a aprovação do nosso autor implícito. Em resumo, “identificar” pressupõe a verdade, factualidade, objetividade do que é identificado como inconfiável e, conseqüentemente, postula uma única leitura correta — por “nós” intérpretes adequados — de acordo com a intenção e execução do autor. Esse objetivismo opõe-se, diametralmente, ao construtivismo e ultrapassa em muito o modelo padrão de comunicação implícita no quesito de aderência ao texto. Ainda assim, tem paralelos em outras partes do campo.<sup>114</sup>

- (5) Mesmo assim, em que consistem essas “razões mais substanciais [do que inconsistência]”? Como elas identificam (substanciam, estabelecem, determinam, objetivam) a inconfiabilidade, pelo menos de acordo com Walsh? No que se segue, ele nunca estipula ou exige qualquer característica do discurso que encerraria as questões por meio de prova irresistível — nem mesmo em teoria — de modo a permitir uma certa e exclusiva “identificação” de inconfiabilidade. Pouco surpreendente, porque a leitura objetivista é ilusória, como o próprio “mais” relativo de Walsh reconhece na prática. Seu argumento real, entretanto, fica muito abaixo disso, aparentemente alheio às lições da citada “análise sistemática” em “Yacobi (1981; 1987)”. Reconsidere a progressão desse argumento.

Primeiro: “Para ser interpretada como inconfiável, a narrativa deve fornecer alguma lógica pela qual suas inconsistências possam ser explicadas”. Verdade, mas a própria inconfiabilidade fornece exatamente essa lógica de explicação — uma lógica perspectiva e distinta da existencial,

---

114 Veja a seção 4.5 abaixo em relação a Nünning e outros. Também encontra paralelos fora do campo da (in)confiabilidade como um todo, incluindo a própria ideia de narrativa: sobre como a oposição objetivista/construtivista se manifesta, consulte Sternberg (2010).

genética, funcional, metafórica e assim por diante. Perspectivar as inconsistências da narrativa significa explicá-las por referência a algum narrador inconfiável (aqui, inconsistente, propenso a inconsistências) ou outro mediador. Qualquer justificativa extra, então, pareceria gratuita.

Mas resulta que Walsh insiste precisamente em tal extra. Ele passa a traduzir “alguma lógica” como “algum meio de explicar as autocontradições ou distorções manifestas do narrador”: ele, portanto, eleva a demanda a alguma lógica além e por trás da lógica perspectiva da explicação envolvida na inconfiabilidade. Em linguagem simples, a questão agora se refere à força que impulsiona o desempenho narrativo inadequado: o que torna inconfiável o narrador inconfiável? E a resposta deve então, por assim dizer, rastrear a inadequação até alguma *causa* apropriada. A “razão mais substancial” extra de que “nós” supostamente “precisamos” para a inconfiabilidade agora muda ou estende sua base para essa explicação adicional.<sup>115</sup>

Mesmo assim, a inconfiabilidade fornece, por sua vez, a “lógica além e por trás da lógica perspectiva de explicação” adicionalmente requerida. Pois ela sempre se presta à assimilação para algum fim, como força motivadora. (Na verdade, como “causa final”, na linguagem causal aristotélica.) Inevitavelmente, porque, como tudo no discurso ficcional, a inconfiabilidade tem uma “teleológica” para embasá-la e motivá-la. “Esse narrador inconfiável”, dizemos então, “contribui para a arte da ambiguidade da obra, por seu impulso ao estranhamento, ou por seu jogo de interesse narrativo, baseado em lacunas de informação, que um narrador deficiente convenientemente deixa”, e assim por diante. Todos podem pensar em tais fins, aliás, do leitor comum ao profissional, do construtivista ao implícito, passando pelo suposto “nós” objetivista. Uma “razão substancial” sem dúvida, esse direcionamento deveria, conseqüentemente, satisfazer Walsh, mas, mais uma vez, não o faz — agora porque ele silenciosamente o exclui. O “motivo” adicional para a

---

115 Mais uma vez, não o “nós” construtivista, cujo julgamento da confiabilidade se contenta com as “autocontradições e distorções do narrador”. Ou seja, esses “nós” se contentam com “o narrador é inconfiável, porque tal é minha leitura dessas tensões”.

inconfiabilidade que ele especifica, exclusiva, indefensável, mas caracteristicamente exige não é apenas uma “lógica”, muito menos qualquer “teleológica”, mas uma “psicológica”: “A inconfiabilidade não pode ser simplesmente atribuída a um narrador impessoal; deve ser motivada em termos da psicologia de um personagem narrador”. Por que não pode ser despersonalizada? Por que deve ser psicologizada?<sup>116</sup> Somente porque a alternativa não pessoal ou não psicológica iria refutar *ipso facto*, mais uma vez, a teoria da narração de Walsh.<sup>117</sup> Se um narrador impessoal for igualmente legível como inconfiável (Sternberg, 1978, p. 255ss.; Yacobi, 1981, p. 119-121, 2001a; 2001b; Cohn, 1999, p. 132ss.), e se tal falta de confiança é explicável por referência à estratégia autorral, independentemente da personalidade ou psicologia do sujeito não autorizado (ibid.), então adeus novamente à tese binária: “O narrador é um personagem que narra ou o autor. Não há nenhuma posição intermediária”. Ao contrário, algum mediador — sempre suscetível à inconfiabilidade, seja simpático, alheio ou oposto às fraquezas pessoais do personagem — mostra-se inevitável e onipresente. Como de costume na área, para concluir, Walsh junta, num mesmo balaio, a narração inconfiável e sua motivação mimética (por exemplo, psicológica) — contra a natureza das interligações livres e “proteanas” da narrativa. [Assim como Ryan (1981), Zerweck (2001, p. 155ss.), e, no cinema, Anderson (2010, p. 83ss.), entre muitos outros. Consulte a seção 4.6 abaixo].

### **3.3.3. Paradigmas e/ou participantes mal nomeados, mal-agrupados, monopolizados: o autor implícito é necessário para julgamentos de inconfiabilidade?**

Dan Shen (2013), nós recordamos, divide as teorias de inconfiabilidade “em dois grupos”: um assume a “abordagem retórica” que surgiu em Booth (1961b), enquanto o outro “favorece uma abordagem construtivista/

---

116 Ou, em outras palavras, por que exigir, ou arriscar, a fusão do eu-narrador e do eu-experenciador?

117 “Mais uma vez” alude, principalmente, aos dilemas cumulativos traçados no ponto (3) acima.

cognitivista” como “iniciada por Yacobi (1981; 2001a; 2005a)”. Essa divisão corresponde aos fatos, e sua linha divisória perpassa uma gama de diferenças menores, superficiais ou ilusórias ou alegações de novidade entre as “teorias” superabundantes na área. Ao mesmo tempo, Shen descreve equivocadamente ambas as abordagens distinguidas por ela e suas relações.

O primeiro ponto de comparação de Shen entre as abordagens tem a ver com sua “cobertura”. A esse respeito, ela afirma,

não existe conflito, mas sim uma complementaridade. A abordagem retórica tenta revelar como o *leitor implícito* (um crítico que tenta entrar nessa posição de leitura) lida com *um tipo* de incongruência textual — a lacuna entre o narrador e o autor implícito —, enquanto a abordagem construtivista de Yacobi tenta mostrar como *diferentes leitores reais* lidam com incongruências textuais *em geral*. (Shen, 2013, §3.1.3).

Na verdade, isso restringe ambas as abordagens de alguma forma crucial, e interpreta erroneamente sua relação. Por um lado, Shen, como outros antes dela, usa o artigo definido para singularizar e harmonizar “a abordagem retórica”, como se o trabalho feito por Booth *et al.* fosse uma instância ou exemplar de um projeto ou paradigma de estudo retórico bem definido e uniforme, e, portanto, dificilmente distinguível em essência do restante do projeto. Mas a longa história do campo retórico invalida essa impressão comum, uma vez que ele se ramifica em várias linhas, em diferentes práticas, e parte da variedade se relaciona, até mesmo de forma imediata, com nossas preocupações. Dentro da estrutura mais ampla, é verdade que “a abordagem retórica”, como praticada por Booth e seus adeptos, notoriamente se concentrou no “autor implícito” comunicando-se com o “leitor implícito” por meio do narrador intermediário (in)confiável. Mas esse foco permanece uma questão de escolha, não de necessidade conceitual (decorrente da natureza e do funcionamento da retórica); e também não é a prática padrão (da teoria e análise “retóricas”) ao longo dos milênios. Na verdade, as abordagens ao campo, desenvolvidas desde a *Retórica* fundante de Aristóteles, geralmente conceberam os participantes do encontro retórico como um falante ou autor real, histórico, de carne e osso

que se dirige a uma audiência real análoga.<sup>118</sup> Certamente, de acordo com os líderes do NeoAristotelismo de Chicago, essa modalidade real e bilateral da existência é o que distingue a retórica da poética, como já constava nas respectivas obras do antigo iniciador (Crane, 1952b; 1953; Olson, 1965; Beasley, 2007). De seu ponto de vista, Booth (1982, p. 59) admite, “Eu estou sempre me prostituindo a deuses estranhos, como a retórica”.

Além disso, a concepção dominante do encontro retórico entre participantes reais pode muito bem ser estendida (adaptada, aplicada) a uma retórica da ficção; isso realmente já aconteceu entre aqueles opostos ou alheios à participação “implícita”. (Bons exemplos seriam *The Rhetoric of Fictionality* [Richard Walsh (2007, por exemplo, p. 84)] e, na teoria do cinema, David Bordwell [1985, p. 235ss.] sobre “narração retórica”.) E o número dos antagonistas ou indiferentes se multiplica expressivamente, mesmo dentro da própria narratologia, em vista do fato de que “a retórica”, seja como termo, objeto, abordagem ou modo de análise, já não acarreta persuasão no uso dos narratologistas, nem mesmo na “Boothlândia” oficial. “Retórica” agora equivale, em vez disso, a um nome mais antigo ou diferenciado para um modelo de comunicação de discurso (ficcional). Em tudo, com exceção do nome, às vezes repletas (“definidas”, por assim dizer) de outros acessórios divisórios arbitrários,<sup>119</sup> essas duas linhas de investigação são, agora, a mesma.<sup>120</sup> As duas não apenas pertencem mas reduzem-se ao mesmo grande paradigma da teoria do discurso (incluindo a narrativa).

---

118 Um aspecto revelador desse amplo consenso é que “o autor implícito” ocorre raramente no enorme *Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, da Blackwell (2004); e, além disso, as poucas referências existentes vêm de adeptos de Booth. Um isolamento marcante, para o bem ou o mal.

119 Por exemplo, “as ideias-chave” associadas, em Phelan (2005, p. 18-21, 160ss.), com “a perspectiva retórica” ou “a abordagem retórica à narrativa” (grifo nosso) são todas exteriores, não inerentes, à abordagem. Outros estudiosos de retórica e retórica narrativa — em qualquer sentido, campo, direção — podem, portanto, pegá-los, ou, como geralmente tem sido feito, largá-los à vontade. Mas então, como nós discutimos agora, o mesmo vale, em princípio, para a ideia-chave do próprio Booth, ou melhor, de Dowden, de autoria implícita, de segundo eu.

120 A menos, é claro, que a retórica reverta para o estudo da persuasão — como faz nosso próprio trabalho citado na nota 126 abaixo — e, assim, para um caso ou ramo especial desta.

Em essência, toda análise retórica é comunicacional, e todo modelo de comunicação é retórico, ambos igualmente opostos ao extremo interpretativo, sem autor e centrado no leitor. Tipicamente, a própria definição de “narrativa [...] como um ato retórico: alguém que conta a outra pessoa, em alguma ocasião e por algum(ns) motivo(s) que algo aconteceu” (Phelan, 2005, p. 18) — nenhuma característica persuasiva incluída — ecoa quase literalmente aquela de “discurso narrativo” como “*alguém que conta a outra pessoa que algo aconteceu*”, com “algumas motivações ou interesses” (Smith, 1980, p. 219, 232). Da mesma forma, a premissa da “mão dupla” associada à “abordagem retórica padrão à narração de personagens”, em que “o narrador se dirige diretamente a um narratário e, através desse contato direto, o autor implícito se dirige indiretamente à audiência autoral” (Phelan, 2005, p. 12), se aproxima bastante da nossa longeva ideia funcionalista de narração como “dois processos comunicativos [que] simultaneamente vêm à tona e se desenrolam, o narratorial e o autoral”. Cada um tem “suas próprias características, seus próprios objetivos, e possivelmente,” como na narrativa em dois níveis ou na cena de diálogo, “seu próprio destinatário”, mas com o primeiro a serviço do último (Yacobi, 1981, p. 124ss.). Ainda assim, de forma geral, essa suposta pressuposição “retórica” condiz (como o esboço de Yacobi para o binário comunicativo o faz explicitamente) com o padrão universal de “inserção” dentro de uma “moldura” e de “retórica dentro da retórica” incorporado à citação de discurso em geral, até a extensão da narrativa (Sternberg, 1973; 1977; 1979b; 1982a; 1982b; 1983d; 1985: por exemplo, p. 419ss., 1991a; 1991b, e assim por diante). Esses ecos reveladores serão suficientes por enquanto para estabelecer o ponto. Não há nenhum embasamento para se diferenciar essa “abordagem retórica” autodenominada — seja pelo nome, muito menos por artigo definido, ou por requisitos sobrepostos — de outras variedades comunicativas (portanto retóricas), como se tivesse um monopólio da estrutura básica e difundida da moldura de discurso autor-público envolvida.

Nossa preocupação imediata é com a corda que o próprio Booth (seguido por Shen e pelos outros adeptos de Booth) conectaria ao modo de existência que caracteriza os participantes do discurso: como se o “alguém que conta” e a “outra pessoa” a quem é contado devessem viver, operar,

comunicar-se apenas por implicação. Mas nenhum modelo de discurso acarreta estritamente um participante implícito, seja na extremidade transmissora ou na receptora — muito menos em ambas as extremidades —, nem no caso da narração inconfiável.

A alegação do contrário originou-se em Booth, cuja definição da (in) confiabilidade depende do autor implícito. Portanto, essa dependência é necessariamente assumida, ainda que nem sempre citada ou expressa, por todos os adeptos de Booth, não obstante variações (por exemplo, aquelas mencionadas acima ou examinadas em Kindt; Müller, 2006). Uma comunicação dirigida por um narrador inconfiável *inserido*, como acabamos de dizer, exige ou pressupõe, e, conseqüentemente, “implica” um comunicador autoral silenciosamente operando contra o narrador dentro da *moldura* que nós do público compartilhamos.

Entre os seguidores de Booth, entretanto, muitos vão além, a ponto de se excederem. Não somente expressam ou enfatizam a relação original de dependência mas chegariam a impô-la além de sua esfera apropriada: em todas as abordagens à (in)confiabilidade como tal — mesmo que não comunicacional e completamente sem moldura — na forma de um corolário inevitável. Conseqüentemente, a mais sólida abordagem generalizante (“X, portanto Y”, tanto mais “nenhum X sem Y”) surgiria, por todos os campos da inconfiabilidade e de sua teoria ou até da teoria da narrativa em geral.

Tal extremismo é, comprovadamente, equivocado. Aqui temos algumas de suas vozes, incluindo pequenas diferenças interessantes:

“O narrador inconfiável está virtualmente em desacordo com o autor implícito; caso contrário, sua inconfiabilidade não poderia surgir” (Chatman, 1978, p. 149). Ou, em termos positivos: “narração inconfiável ou ‘discrepante’” serve como “o caso de teste” da autoria implícita: “O narrador sozinho conta ou mostra o texto, e, se não podemos aceitar seu relato, devemos inferir que pertence a outra pessoa (ou algo)”, que deriva da “fonte que chamamos de autor implícito” (Chatman, 1990, p. 90, 131).

“A inconfiabilidade na narrativa não faz sentido sem apelo ao conceito [ou ela demanda o conceito] de autor implícito” (Currie, 1995a, p. 279; 1995b, p. 19).

“O conceito de narração inconfiável pressupõe a existência de um agente construtivo que incorpora signos explícitos ao texto [...] para o público ideal, autoral ou hipotético, a fim de chamar a atenção dos leitores à autoexposição involuntária do narrador inconfiável” (Nünning, 2005a, p. 100); de qualquer maneira, a necessidade alegada de “pressupõe” é ecoada, por exemplo, em “um narrador falível pressupõe um autor implícito astuto que deseja que o leitor pretendido perceba a estratégia de inconfiabilidade e, desse modo, ‘entenda a piada” (Phelan; Rabinowitz *apud* Herman *et al.* 2012, p. 52).<sup>121</sup>

Ou, com referência específica ao funcionamento do mecanismo perspectivo: “o movimento interpretativo de ler uma inconsistência como um sinal de inconfiabilidade baseia-se no pressuposto de que alguém [o autor implícito] projetou a inconsistência como um sinal de inconfiabilidade” (Phelan, 2005, p. 48).<sup>122</sup>

Por todas as variações, observe o conjunto de termos lógicos ou quase lógicos duros e não qualificados (“caso contrário [...] devem [...] não faz sentido sem [...] demanda [...] pressupõe [...] baseia-se no pressuposto”) que supostamente reforçam o vínculo por meio da referência obrigatória da inconfiabilidade à autoria implícita. Mas por que deveria a primeira depender da segunda? Como de costume com as abordagens generalizantes, esse vínculo forte (que chega a nada menos que uma relação de dependência) é ilusório: uma vez examinado, o ponto de referência autoral supostamente obrigatório mostra-se logicamente dispensável. Na verdade, ele foi substituído por uma variedade de outros pontos de referência, até mesmo por parte de alguns dos defensores das abordagens generalizantes. Um nocivo excesso de opções, esse, porque novamente indica um campo em apuros.

---

121 Mas não é verdade que todos os usuários do autor implícito tomem o conceito, exclusiva e rigorosamente, como “uma pressuposição da inconfiabilidade” (Kindt; Müller, 2006, p. 92): muito menos, na hipótese de um filósofo analítico, como um “absoluto” (Currie, 1995b, p. 27). Isso é o que apontam as diversas variantes anteriores, ou aquelas na próxima citação e na próxima nota, mesmo quando juntando os dois conceitos de forma semelhante.

122 Variações adicionais dessa ligação equivocada incluem Rimmon-Kenan (1983, p. 91); Cohn (2000, p. 307); Wood (2002, p. 18); Su (2010, p. 395); Shen (2013, §2); Korthals-Altes (2014, p. 166-167).

No entanto, demonstra, de forma impressionante, o que adeptos de Booth se esquecem de considerar ou até reconhecer: de quantas maneiras os teóricos da (in)confiabilidade procuraram, para o bem ou mal, destituir o autor implícito de sua posição como comunicador divino, normativo, diretivo, junto com pretensões lógicas e tudo. Por exemplo, um mediador inconfiável é considerado construtível (não mais *reconstrutível*) com base em:

- “o escritor real” (por exemplo, Stecker, 1987, p. 268);
- “a imagem do autor construída com base na obra precedente de um escritor” (Korthals-Altes, 2014, p. 158);
- “um ponto de vista diferente daquele do narrador”, embora não necessariamente o do autor implícito (Olson, 2003, p. 106n10);
- apenas o discurso do narrador (Walton, 1976, p. 58; Prince, 2003 [1987], p. 101; Gerrig, 2010, p. 31);
- apenas as qualidades do narrador (por exemplo, “inteligente” vs. “confuso” em Walton, 1990, p. 358-359);
- a relação entre as “declarações miméticas” e “não miméticas” (Martinez-Bonati, 1981, p. 35);
- “leitores competentes de estórias” (Culler, 1997, p. 90; além disso, contraste Culler, 1997, p. 88 e seção 1 acima);
- “uma pessoa sensata” (Hobsbaum, 1995, p. 37);
- “a obra total” como “uma estrutura de referência” (Nünning, 1997b, p. 107; e contraste seção 4 abaixo);
- “os fatos e as normas ou os valores do mundo ficcional” (Hansen, 2009);
- “a ‘narrativa original’, em que a estória atual é supostamente baseada” (Fein, 1993, p. 572); ou, ao contrário, a “rejeição total”, pelo autor, de sua própria obra inicial (Herman; Vervaeck, 2008, p. 234);
- “senso comum” (Ryan, 2011, p. 41);
- “informação extratextual” (Ryan, 2011, p. 41).

Da mesma forma, não apenas cada um desses diversos substitutos para o autor implícito se torna dispensável de forma individual, como também isso é comprovado pela sua diversidade como um todo. Observe os inúmeros julgamentos de confiabilidade inesperados, idiossincráticos e

aparentemente arbitrários formados por sujeitos individuais licenciados por construtivismo radical. Nem mesmo “senso comum” ou “uma pessoa sensata” ali figura como uma base, muito menos sólida, que seja alternativa à autoria implícita. (Daí a aprovação, por parte de um pedófilo, do Humbert de *Lolita* na seção seguinte. Mas o construtor aparentemente livre que faz o julgamento pode ser qualquer um: sem excluir leitores e espectadores profissionais e inovadores no estudo acadêmico, ou qualquer oponente que você julgue um mau intérprete.) O espírito proteano do discurso, aqui manifestado no pluralismo do discurso teórico sobre a narração (in)confiável, refuta outra vez a aposta na abordagem generalizante.<sup>123</sup>

Associar retórica/comunicação com tais participantes implícitos (autorais, receptivos), restritos a seus eus e análogos reais, está, consequentemente, longe de ser obrigatório ou definidor. Isso se resume, em vez disso, a uma escolha estratégica de paradigma a ser feita livremente (como na “abordagem retórica” de Booth e em alguns dos outros modelos de comunicação), ou descartada (como em Walsh, acima, ou em Bordwell [1985], Stecker [1987], Nünning [1997b] e Herman [2013]), ou justaposta com a alternativa empírica, mas nunca transformada em regra ou em uma característica com valor de critério, como fariam Shen e outros monopolistas

---

123 Em uma tentativa relacionada de universalizar o autor implícito, agora por meio de um exagero lógico e além do domínio da (in)confiabilidade, Booth e seus seguidores conferem ao autor o poder de nos influenciar a fazer o que está implícito: com onipotência discursiva além da ficcional, de criação de mundos. Disso resulta, entre muitos outros exemplos, a referência a “restringir” o leitor/a leitura (Chatman, 1990, p. 88; Phelan, 2005, p. 48-49; Nünning, 2008, p. 56) ou mesmo a “coagir” (Zunshine, 2006, p. 91), “convencer” (Preston, 1997, p. 151), “predeterminar” (Preston, 1997, p. 144), ou ao autor “controlar seu leitor” e “impor o mundo ficcional” sobre nós (Booth, 1961b, p. xiii). É divertido encontrar defensores e companheiros de viagem da “abordagem retórica” que concedem ao autor o exercício do poder do discurso brutal em vez da persuasão. Mas tudo se resume à conversa fiada. As únicas restrições genuínas aos leitores são aquelas que cada um de nós escolhe ou vem a gostar, aceitar, até inventar, a qualquer momento da experiência de qualquer discurso. Todos podem sempre aceitar ou largar o próprio modelo de comunicação autor/leitor, bem como (se aceito) tudo o que ele engloba. E o fato de essas contingências, ou liberdades, às vezes convergirem entre os receptores, mais ou menos, e possivelmente, também, sob a aparente orientação (“retórica”) do autor, ou devido aos nossos próprios contatos persuasivos ou esclarecedores uns com os outros, não muda essa premissa básica. Quando muito, a onipotência discursiva é do público, conferida a cada um de seus membros, não do autor.

“retóricos” anteriores. Em suma, a abordagem “retórico-comunicacional” ao discurso (narrativo), aceitando todos os receptores possíveis como tal, é um quadro (narratológico) bem mais inclusivo, diversificado e abrangente do que o habitual ou possível para a variante de Booth, com seus parceiros de comunicação implícitos, sem falar que conta com o autor em total controle. Assim, o mesmo ocorre com essa abordagem “retórico-comunicacional” à (in)confiabilidade dentro do discurso (narrativo) quando contrastada com a mesma variante limitada e limitante.

Por outro lado, e mais obviamente, “a abordagem construtivista de Yacobi” *não* é limitada a “leitores reais”, seja na teoria ou na prática. Os leitores implícitos não são apenas tão livres, mas também tão forçados quanto suas contrapartes empíricas — ou seus “eus” — à criação de sentido por meio dos mecanismos do repertório de integração. Ainda mais, se possível, sob a ameaça elementar apresentada por uma narração aparentemente falha (desintegrada, discordante, ou mesmo sem sentido) à inteligibilidade e à orientação em geral. Sem falar no anseio da mente por ordem, em um nível ainda mais alto ou mais profundo. (Reconsidere a declaração programática sobre isso citada no início da seção 3.1.) Acima de tudo, uma ameaça tão básica pode comprometer o(a) próprio(a) autor(a) — a menos que seja salvo(a) pelas deflexões perspectivas ou outras manobras digressivas do leitor.

Nosso paradigma analítico e interpretativo mais recente, portanto, acolhe todos os participantes em ambos os extremos do discurso. E mais, como explicaremos agora, os acomoda de forma precisa, porque constitui o paradigma superior, superordenado.

### **3.3.4. (Re)Construção**

Esses papéis inclusivos de autor e leitor já determinam a relação entre as abordagens “construtivista” e “retórico”-comunicacional ao discurso, ao discurso ficcional, ao discurso narrativo e à narração (in)confiável, particularmente. Essa relação mostrou-se não “complementar”, como Shen (na citação acima) ou Phelan e Rabinowitz (2005, p. 550-551) pensam, nem “contrastante” ou “incompatível” (Shen; Xu, 2007, p. 50), mas uma relação

todo/parte.<sup>124</sup> O modelo construtivista abarca o “retórico”-comunicacional: ele permite um encontro tanto entre autor/leitor implícitos quanto reais — com a devida reconstrução autorizada de (in)confiabilidade, ou julgamento de confiabilidade —, bem como uma livre construção unilateral por parte do leitor.<sup>125</sup> Para apresentar esse argumento (desenvolvido em, por exemplo, Sternberg, 1978, p. 10ff.; 1983d; 2003b, esp. p. 611; 2012, p. 426ss.) em poucas palavras, *reconstrução* equivale a uma construção obliquamente guiada, governada por regras, orientada por metas. Daí nosso uso de “(re) construção”, quando possível, para dar conta de ambos por uma questão de generalidade. (Mais importante ainda, esse é também o motivo, como ficará claro, por que nós mesmos podemos privilegiar o modelo reconstrutivo como criadores de sentido — incluindo juízes de confiabilidade, integradores perspectivos — sem prejuízo à nossa orientação e definição construtivista.)

O princípio construtivista, então, abarca os dois modelos (reconstrutivos) de comunicação junto com o modelo (construtivo) unipolar de interpretação. Ao mesmo tempo, ele os mantém distintos e, na verdade, traz à tona sua distinção em meio à unidade de inferência múltipla, mútuel, ao longo de todo o texto sob o princípio proteano. Sendo (re)construtores, todos os três leitores referidos — dois implícitos e um real — podem igualmente lançar mão de todos os mecanismos de integração para dar conta de suas criações de hipóteses, de padrões e de sentido por toda a obra. Assim, esses três leitores podem igualmente, entre outras operações, voltar-se ao mecanismo perspectivo para harmonizar dificuldades textuais em detrimento de um narrador ou de um informante. No entanto, eles

---

124 A relação de incompatibilidade se mantém apenas face ao modelo especial e excludente de Booth por si só, e não como uma variante extrema, ou caso limite, do grupo “retórico”-comunicacional mais amplo. O ponto de referência autoral rígido do primeiro não pode conviver com qualquer outra variante do segundo, muito menos com nosso paradigma construtivista (ou seu ramo reconstrutivo, a ser especificado a seguir). A descrição das duas abordagens como contínuas, feita justo por McHale e Segal (2015, p. 211) em apresentação da Escola de Tel Aviv, é, portanto, extremamente estranha. Ainda mais em vista da descrição precisa em Segal (2011, p. 299-301).

125 Desnecessário dizer que uma construção unilateral por parte do leitor é real, não implícita.

executam essa mesma operação inferencial de (re)construção do mediador em resposta à orientação do autor implícito, do autor real e de nenhum autor, respectivamente. Como a atividade abrangente e superordenada do integrador, a lógica construtivista acolhe todas essas suboperações sob um único guarda-chuva. A despeito de suas diferenças, por mais significativas que sejam, elas são todas partes de um todo de criação de sentido. A mesma relação todo/parte se aplica, de forma mais evidente, à ainda mais estreita linha “retórico”-persuasiva, emergindo às vezes em *A retórica da ficção*, mas, infelizmente, negligenciada desde então.<sup>126</sup>

Se você der uma olhada no meio da citação da própria tentativa de comparação de Shen (2013, §3.1.3) acima, essa conclusão somente irá se ampliar e fortalecer, em outros aspectos para além de quem fala com quem. Pois, nos termos dessa comparação, o leitor dentro da “abordagem retórica”, seja implícito ou real, na verdade nem sequer aborda “um tipo de incongruência textual — a lacuna entre o narrador e o autor implícito”. O escopo dessa abordagem, já tendo sido reduzido a um único tipo de retórica e de leitor, agora se resume a um único alvo também. O objeto textual da integração é reduzido aqui ao mínimo absoluto de “um tipo [ex.: perspectivo]”.

Novamente, esse encolhimento do objeto não é inerente à abordagem retórico-comunicacional como tal, nem habitual, mas imposto por Shen, que força a limitação ainda mais do que o próprio Booth e alguns de seus outros adeptos. Booth (1961b), ainda que limitado em vários aspectos, nunca concordaria que a retórica da ficção trata apenas da “lacuna entre o narrador e o autor implícito”. Pelo contrário, suas “Variações de Distância” incluem outras discrepâncias, como entre narrador e personagem, entre narrador e leitor, entre autor e leitor (1961b, p. 155-159).

Claro, essas discrepâncias ainda deixam sua abordagem visivelmente superficial, restrita a uma dimensão, na verdade. Todas elas se manifestam

---

126 Ironicamente, de certa forma, nós mesmos seguimos essa linha sob esse mesmo nome, incluindo a retórica da (in)confiabilidade (por exemplo, Sternberg, 1971; 1973; 1976; 1978, esp. 56ss.; 1983a; 1985, p. 365-515; 1991a; 1998, *passim*, especialmente a retórica da lei; Yacobi, mais explicitamente em 2005a, p. 112ss.; 2005b). Mesmo assim, essa busca pela análise retórica deixa para trás a orientação rígida em função do autor persuasivo, em detrimento do público a ser persuadido. (Ver nota 124 acima.)

entre visões ou vozes narrativas, excluindo as tensões equivalentes dentro da trama, do mundo ficcional, da temática, da linguagem e de outros aspectos do discurso. Assim, as discrepâncias de Booth não chegam perto da desejada concepção geral do discurso narrativo como um sistema dinâmico de lacunas, muito menos como uma teia multinível de elementos desafiadores e não harmoniosos que exigem resolução. Sem falar do completamente ausente repertório de resoluções — com a hipótese de (in) confiabilidade *entre* elas — e sua utilização constante pelo leitor à medida que avança, de modo que a leitura se torna uma criação progressiva de sentido em diversas frentes. Então, na geração seguinte, a retórica de Phelan (2005) encolhe ainda mais, já que seu objeto oficial não cobre nem mesmo as “Variações de Distância” de Booth ou, dentre essas variações, a possibilidade mais comum e mais significativa da distância-zero, a saber, a confiabilidade.<sup>127</sup> Ainda assim, seu tratamento da inconfiabilidade inclui pelo menos o focalizador também (2005, p. 105-128), em lugar do refletor de Booth.

E aí temos o desequilíbrio crescente discernível em Shen aqui entre agentes, públicos, problemas, relações, formas de coerência incluídos e excluídos. Como qualquer outra abordagem e qualquer outro alvo ou domínio, entretanto, a retórico-comunicacional não precisa, felizmente, escolher entre tais equilíbrios insalubres ao abordar o discurso (in)confiável. Ela pode fazer algo incomparavelmente melhor. Deixando de lado as premissas, práticas e praticantes existentes desde Booth, portanto, vamos agora descrever os horizontes dessa abordagem em termos programáticos mais construtivos, ou construtivistas: como a *reconstrução* ideal do discurso, a qual nós mesmos sempre favorecemos e defendemos.

Em vez de restringir-se a esse ou aquele polo extremo, o intervalo será devidamente alargado tanto nos problemas abordados como nas soluções disponibilizadas. Dentro dessa abordagem retórica mais ampla, mais densa e mais livre,<sup>128</sup> o objeto de integração pode e deve, em princípio,

---

127 Na verdade, Phelan (1996, [204n1, 216]), como Shen (2013), confina a “distância” de Booth exclusivamente à relação narrador/autor.

128 A menos que especificado de outra maneira, “retórico” ou “comunicacional” significará, a partir deste ponto, “retórico-comunicacional” e incluirá o ramo “retórico-persuasivo”.

abranger todo tipo de “incongruência textual” que se presta à explicação e todo tipo de recurso que oferece uma explicação, em termos dos efeitos produzidos pelo autor (implícito) no leitor em um processo de comunicação. Portanto, qualquer abordagem autodenominada retórica que falha em adotar e aplicar os mecanismos funcional, genérico, existencial e figurativo junto com (ou em oposição a) o perspectivo — todos orientados por ou associados a efeitos — está condenada à inadequação *como* uma abordagem retórica. (Dentro de tal referencial, assim como fora dele, os leitores se voltarão, por necessidade, até mesmo para o mecanismo genético — nem que seja somente sob a pressão de erros tipográficos óbvios ou de desventuras textuais documentadas —, mas, agora, não pela lógica retórica desse referencial.)

Por outro lado, é verdade que “a abordagem construtivista de Yacobi” (em referência a Sternberg [1979b; 1983d] sobre integração) abrange “incongruências textuais em geral”, com todos os recursos (incluindo a gênese) que podem dar sentido a elas. Mas o próprio reconhecimento da gama abrangente das dificuldades abertas à (re)construção múltipla, perspectiva ou de outra natureza, milita contra o seu confinamento por Shen a um tipo específico e “real” de leitor. Como pode qualquer outro tipo de leitor (por exemplo, o “autoral”) evitar, negligenciar ou dar imunidade a todas, ou mesmo a todas exceto à “lacuna entre o narrador e o autor implícito”? Em que essa “lacuna” em si consiste, afinal, senão em uma inferência de inconfiabilidade a partir de uma variedade de dificuldades textuais? Afinal, a própria Shen (2013, §1), com base em Phelan (2005, p. 49-53), aponta certas dissonâncias supostamente sinalizadoras de inconfiabilidade, como sub-representação, narração equivocada, ou desconsideração; elas na verdade pertencem a uma variedade muito maior (incluindo, por exemplo, adiamento, vinculação equivocada, contradição, perda de controle) e igualmente se prestam à resolução por meio de mecanismos diferentes da inconfiabilidade. Junto às poucas incongruências nomeadas por Shen, essa variedade maior deve, em princípio, estar aberta à percepção e à criação de sentido pelo leitor implícito, ou pelo público autoral, associada à “abordagem retórica” de Booth. Como, então, excluir esse leitor implícito dessa

variedade necessária e do círculo de integradores múltiplos, mantendo-os para o outro, do tipo “real”?

Além disso, tal exclusão torna-se cada vez mais irracional à medida que nossa análise prossegue. Quanto mais detalhamos a incorporação e, conseqüentemente, o enriquecimento e a libertação, da “retórica” sob o modelo construtivista — como feito nos últimos parágrafos —, maior a estupefação diante da tentativa de se restringir o escopo deste à extremidade receptora. Dadas essas relações todo/parte, como pode o todo construtivista carecer de qualquer público supostamente incluído na parte “retórica”, e apenas nela, como se essa parte fosse reservada? Por que limitar, como Shen estranhamente faz, o confronto e a resolução de todas essas incongruências textuais aos leitores menos acolhidos, valorizados, definidos e, no entanto, mais empíricos, aqueles que realmente desempenham seu papel? Por que, especificamente, associar a inconfiabilidade a esses leitores empíricos, de carne e osso, como se o apelo ao mecanismo perspectivo fosse reservado a eles, porque “dependente” de suas “reais” leituras diversas “para sua própria existência” (Shen, 2013, §3)? Se negado o apelo a esse mecanismo, como outros leitores (ex.: implícitos, autorais) iriam inferir um narrador inconfiável (e, é claro, refletor ou informante escritor) em que o autor o sinaliza com algum propósito? Falhando em uma forma alternativa de julgamento de confiabilidade — como já demonstrado em 2.4, na forma negativa, e então construtivamente —, as perguntas falam por si mesmas. A perspectivação do discurso é um recurso universal, aberto a todos os criadores de sentido. Onde, como e por que cada um (ou cada subgrupo) recorre a ela, e com que efeito, é uma outra questão: já não de paradigma operativo, de orientação, mas de performance(s) dentro de suas fronteiras e latitudes amplas e *proteanas*.

Tal como acontece com o princípio perspectivo, assim é com o restante. Diante das “incongruências textuais”, leitores implícitos podem e de fato recorrem aos vários mecanismos, sob pena de estranheza, discordância e incoerência. O que Shen (ou algum partidário anterior) chama de teoria “retórica”, a partir de Booth, não inclui, nem tampouco conceitua, esses mecanismos, muito menos como um repertório de criações de sentido alternativas, embora muitas vezes inter-relacionadas. Mas, como a de

Shen (por exemplo, Shen; Xu, 2007), a prática de tais teóricos em suas leituras implícitas ostensivamente apresenta (para “retóricos” de linha-dura talvez traia) implementações claras desse repertório, sob vários rótulos ou nenhum. Seu desempenho é melhor do que a teoria que pregam, corrigindo-a inadvertidamente no processo. De forma não somente reveladora e sugestiva, mas também previsível e inequívoca, porque também inevitável.

O mais conspícuo e mais relevante aqui é o seu recurso ao princípio perspectivista em nosso sentido, como uma hipótese ou constructo de funcionamento. (Por exemplo, lembre-se de como a famosa definição vaga de (in)confiabilidade em Booth [1961b, p. 158-159] é operacionalizada por paráfrases subsequentes, por meio da projeção nela da linguagem de incongruência e interferência que dela derivou.) Mas quem pode processar discursos sem referência a função, figuração, modelo de mundo ou gênero, nem que seja narrativo, ou, ainda que indesejável, mesmo a gênese, assim como sem apelo à perspectiva?

Certamente não o leitor ou analista de mentalidade retórica orientado pela ideia de Booth de sinalização implícita pelas costas do narrador. Esse leitor pode abrir mão de tais elementos e mecanismos ainda menos, se possível, do que leitores com outras orientações (por exemplo, aqueles que se opõem à comunicação autoral ou a favor da interpretação livre), porque o autor, querendo ou não, os sugere (ou, no caso do último recurso genético, deixa de sugerir uma alternativa textual suficiente). Está, portanto, mais do que na hora de a abordagem “retórica”, assim como outras, reconhecer sua própria prática silenciosa ideal de integração múltipla e alinhar a teoria com a prática, particularmente a teoria de (in)confiabilidade.

### **3.3.5. Modulações (re)construtivas: definindo (in)confiabilidade e fazendo julgamentos de confiabilidade**

Ao mesmo tempo, Shen (2013, § 3.1.1) deturpa “o princípio perspectivista” ao limitar e subordinar sua operação aos parceiros de comunicação implícitos.<sup>129</sup> Supostamente, o princípio “atribui incongruências textuais à

---

129 O mesmo acontece com alguns outros seguidores de Booth: por exemplo, Phelan e

observação e avaliação inconfiáveis do narrador *como sintomas de discórdia entre narrador e autor*” a serem “decodificados” “pelo leitor implícito” (2013, grifo nosso). É também por isso que Shen (2013, §3.1.3) estranhamente persiste em criticar Yacobi por ocasionalmente “alternar” entre um posicionamento “construtivista” e um “retórico”, e até mesmo usa isso como argumento a favor deste.<sup>130</sup> Mas a crítica sofre de um mal-entendido fundamental, relacionado ao “princípio perspectivo”, além de uma série de interpretações equivocadas mais localizadas ou secundárias. Talvez elas também não sejam óbvias. E como elas também apontam para o principal obstáculo, vamos rapidamente falar delas primeiro.

Uma interpretação equivocada pode ser percebida quando Shen (2013) alega que Yacobi (1981, p. 119-120) ataca “a abordagem retórica por fazer recair a inconfiabilidade sobre o narrador e/ou o autor em vez de sobre a atividade organizadora do leitor”. Essa acusação evidentemente está em desacordo com a feita acima em relação à hipótese perspectiva: de que Yacobi vê e trata “inconsistências textuais [...] como sintomas de discórdia entre narrador e autor”. Não se pode ter as duas coisas. Além disso, essa nova acusação, por sua vez, é injustificada. Na verdade, nenhuma censura do tipo sobre o modelo “retórico” é mencionada nas páginas citadas de Yacobi (1981), nem mesmo vagamente sugerida. Como poderiam atribuir a Booth e à sua abordagem retórica uma crença na “inconfiabilidade” do “autor” ou até mesmo distanciá-la do “narrador” (compare também os problemas que nós realmente identificamos em Booth até agora)? Na verdade, naquele trecho, Yacobi lamenta que “muitos estudiosos”, Booth entre eles, tenham sucumbido “às relações automáticas entre as várias características de narrador e narração”. Em função disso, eles produzem uma “tipologia de ‘retratos’ narrativos” (1981), ou o que nós e outros chamamos, desde

---

Rabinowitz (2005, p. 551) em seu glossário, ou Shang (2011, p. 138).

130 Ansgar Nünning faz o mesmo, embora, para ele, essa questão não tenha tanta importância. Assim, ele seguidamente fica admirado (por exemplo, 1997a, p. 86) que uma teórica crítica e voltada para o papel do leitor como Yacobi ainda seja adepta do autor implícito. Então, tendo oficialmente aceitado esse autor, Nünning (2005a; 2005b; 2008) silenciosamente retira a acusação. Em mais uma reviravolta da ironia, Shen (2013, §3.1.4) também vê, equivocadamente, no trabalho mais antigo de Nünning, um apelo tácito ao autor/leitor implícito.

Sternberg (1978; 1982b), de “abordagem generalizante” em oposição às combinações múltiplas e flexíveis do “princípio proteano”.

Na realidade, Booth é elogiado por desintegrar “uma das mais prejudiciais” abordagens generalizantes “sobre narração”, aquela que associa a dicotomia representacional “mostrar/contar” a uma dicotomia normativa fixa mais/menos, bom/mau. Ainda assim, ele repete, em outro momento, as relações habituais entre as características narrativas (ibid.). Assim, “também para ele, o narrador onisciente, além de existir fora da realidade ficcional, é invariavelmente confiável” (por exemplo, Booth, 1961b, p. 221): um aglomerado triplo de características, que será revisitado mais adiante, na seção 4.6. Por ora, nada mais precisa ser dito. Como as páginas de Yacobi (1981) citadas por Shen nunca criticam “a abordagem retórica por fazer recair a inconfiabilidade sobre o narrador e/ou o autor”, obviamente não podem servir de base para acusá-la de uma “mudança implícita”, logo em seguida, do ataque à adesão. E, na realidade, como observado acima, é a própria Shen que quer ter as duas coisas.

Outra leitura equivocada é relativa à diferença entre o refletor ou informante autoinconsciente e o narrador autoconsciente, conforme correlacionado por Yacobi (1981, p. 122ss.) com aquela entre “informação” (que trai a si mesma e é voltada ao receptor) e “comunicação” (que tem dois lados e é orientada por um propósito) (Mackay, 1972), respectivamente.<sup>131</sup> Nesse processo, obviamente, Yacobi aponta as implicações das diferenças correlacionadas para a mediação (in)confiável na arte narrativa, que, a essa altura, acreditamos já serem conhecidas do leitor (relembrar a seção 2.2 acima, sobre o *informante* ser mais vulnerável à autotraição, entre outras questões). Mas Shen (2013, §3.1.3) não entende o ponto da correlação — com seu caráter interdisciplinar e inovador, bem como seu papel no debate sobre a (re)construção da (in)confiabilidade por meio da hipótese perspectiva. Em vez disso, Shen isola a primeira correlação, informante *vs.* narrador, e comenta precipitadamente: “Essa posição é indiscutivelmente retórica: o leitor implícito ‘detecta’ a inconfiabilidade por meio dos traços

---

131 Resumidamente, “informação” é o que você (autor, narrador, sujeito pensante) revela a um espectador (ouvinte, leitor, observador, observador da mente, ouvinte acidental); enquanto “comunicação” é o que você oferece à compreensão de seu receptor.

textuais codificados pelo autor implícito antes da interpretação”, de modo que inconfiabilidade não decorre mais, por assim dizer, da “atividade organizadora do leitor” (2013, §3.1.3).

Mas mesmo que essa declaração inteira fosse verdadeira, e daí? Shen apenas força uma porta aberta, e uma porta sempre e necessariamente, pela própria definição, aberta. O autor e o leitor inevitavelmente participam dos processos de explicar, ilustrar e, sobretudo, ficcionalizar “comunicação” como diferente de “informação”. Comunicação envolve um lado transmissor e um receptor, com uma transação entre eles orientada por objetivos: uma transação invariavelmente mediada pelo discurso, e, na ficção, também por um sujeito mediador, um locutor de nível mais baixo que não seja autoconsciente (informando) e/ou que tenha o público em mente (narrando). Em qualquer dos casos, o transmissor autoral cita silenciosamente o sujeito intermediário para os ouvidos ou olhos do receptor (ou, como ocorre no cinema, para ambos). Esses elementos, padrões e consequências determinantes também não são especificamente, muito menos exclusivamente, boothianos — “incontestavelmente retóricos” —, mas sim abertos e amplamente ligados aos modelos de comunicação (ficcional) em geral: retórico-comunicacionais, como nós os denominamos acima. Na verdade, a variante original de Booth (1961b) é a que menos se qualificaria, porque busca eliminar a própria distinção em questão: aquela da autoconsciência mediadora, entre o narrador e o refletor ou informante (seção 2.2 acima).

Em suma, *adotando* um modelo de comunicação (“retórico-comunicacional”), o restante da questão do discurso entre as partes seguiria o mesmo rumo: autor, público e mediador(es), confiáveis ou não, enquadrados por eles, todos decorrentes de vinculação estrita da premissa. Mas então, como demonstrado, vários teóricos rejeitam precipitadamente essa suposição e suas implicações — particularmente a primeira e mais fundamental. Em vez disso, alguns deles notoriamente optam pelo extremo unilateral que isenta o leitor: a construção livre (acima de tudo, livre do autor), e não a reconstrução transacional de, digamos, (in)confiabilidade. Contudo, até mesmo eles, ao contrário de Booth, ainda atribuem a diferença entre contador e refletor, narrador e informante, à autoconsciência do mediador, sob

este ou aquele disfarce. Então onde está a suposta mudança de abordagem de Yacobi, e onde está a argumentação contra o construtivismo de Shen?

Um erro de leitura análogo recai sobre Yacobi (2005a) em “Authorial Rethoric, Narratorial (Un)Reliability, Divergent Readings”, com *A sonata Kreutzer*, de Tolstói, como caso de teste. Para Shen (2013, § 3.1.3), esse artigo comete uma nova autocontradição antiga: agora entre teoria (certa) e prática (errada), por assim dizer, e já camuflada no próprio título. No que tange à teorização, Yacobi devidamente (isto é, para Shen, “retoricamente”) generaliza que, “a fim de compreender a ‘retórica autoral’, um crítico deve tentar incorporar a posição do leitor implícito para chegar à leitura autoral. Em contrapartida, na prática interpretativa [de Yacobi] [que se constrói sobre *A sonata Kreutzer*], nos deparamos com ‘leituras divergentes’ atribuíveis às diferenças entre leitores reais [em referência ao rico histórico de interpretações da obra] e vários contextos” (2013, § 3.1.3). Entretanto, devemos observar, essas duas questões discutidas no artigo (Yacobi, 2005a) não se contradizem de forma alguma, mas sim constituem partes complementares de uma análise como um todo, e ainda por cima em concordância com o paradigma de integração ou (re)construção. Isso ocorre precisamente porque justapõem (e, quando apropriado, “contrastam”, ou então correlacionam) dois tipos muito diferentes de receptores. Na ordem da própria citação de Shen, primeiro há “o leitor implícito”, voltado ao autor e a um único interesse, reconstutivo por definição; depois, os “leitores reais”, com seus mais diversos propósitos, direcionamentos, interesses, contextos, atributos e mecanismos; por isso, é natural que haja “leituras divergentes”, ou, resumidamente, processos e produtos (re)construtivos infinitamente variáveis. Que objeção pode haver à comparação desses dois tipos de criações de sentido, ou de criadores de sentido, e, ainda por cima, a uma investigação exatamente sobre esse tópico?

As duas atividades divididas por Shen contradizem uma à outra menos ainda enquanto teoria frente à “prática interpretativa”. Pois Yacobi (2005a) apresenta tanto uma análise interpretativa detalhada da “retórica autoral” da *Sonata* dirigida ao “leitor implícito”, por um lado, quanto, por outro, uma teorização dos mecanismos disponíveis para todo leitor, seja ele implícito ou real, bem como um estudo de caso daqueles reais e

divergentemente relacionados à *Sonata* nos registros históricos. Dado que a discussão envolvendo um ou outro tipo de leitor/leitura combina análise teórica e prática — sempre ativando os mecanismos de integração —, não pode haver deslocamento de uma para a outra, muito menos da teoria (“retórica”) apropriada para uma prática (“construtivista”) incongruente.

A julgar por essas três leituras equivocadas, parece que Shen, recém-convertida à “abordagem retórica”, está um pouco ansiosa demais para encontrar falhas no lado contrário, o lado construtivista.<sup>132</sup>

E assim se encerram as três correções preparatórias. Passemos agora ao ponto principal e múltiplo em que Shen se engana. Ele não diz respeito apenas a um problema típico de importância considerável, mas também a outro ponto crucial da (re)construção. Assim, aproveitamos a oportunidade de desenvolver, bem como elucidar novamente, nosso argumento, reiterando esse ponto em seus múltiplos aspectos.

Aqui, como você irá lembrar, a carga de inconsistência adota sua forma mais incisiva, ampla e admissível. De acordo com Shen (2013, §3.1.3), Yacobi introduz o mecanismo perspectivo de inconfiabilidade em termos “reais”, “construtivistas” e exclusivos ao leitor, mas então, de forma consciente ou não, ela inverte seu ponto de referência completamente até o da autoria implícita, que ela supostamente julgou antes como insuficiente. Ao “dar seguimento à análise da inconfiabilidade narrativa”, Yacobi então adota “os métodos da abordagem retórica” no próprio manuseio da lógica perspectiva: agora, ela “atribui incongruências textuais às observações e aos julgamentos inconfiáveis do narrador *como sintomas de discórdia entre narrador e autor*”. Assim, espera-se que Yacobi reconheça, de fato, a superioridade, ou ao menos o acerto, do modelo retórico boothiano em comparação com o modelo construtivista (Shen, 2013).

E aqui, especialmente no segmento em itálico — incluindo a despercebida e paradigmática unidade na variedade entre a frase com e sem o segmento —, esconde-se o que chamamos de mal-entendido fundamental de Shen. Além do mais, nem só dela, mas também, por exemplo, de qualquer

---

132 “Apenas o critério retórico é válido” (Shen, 2013, §3.1.5): bem diferente de Shen e Xu (2007), com a mudança silenciosa de pensamento no meio.

pessoa que vincule o mecanismo perspectivo a um autor/público (implícitos), ou à relação entre eles.<sup>133</sup> O que Shen deixa de reconhecer são, acima de tudo, duas questões de princípio relacionadas: uma é um amplo e paradigmático ponto em comum; a outra é uma diferença baseada na latitude ou modulação dentro desse paradigma em comum.

A primeira dessas questões de princípio negligenciadas já foi abordada anteriormente nesta subseção 3.3, com referências apropriadas, especialmente a Sternberg (1983d; 2012). Mas, uma vez que o princípio vai contra alguns rótulos atuais, dogmas, interesses e hábitos conceituais — que a objeção de Shen exemplifica aqui —, vale a pena retroceder nessa conjuntura paradigmática. Para recapitular, o modelo construtivista incorpora o “retórico”-comunicacional: ele acomoda tanto um encontro implícito quanto um real entre autor e leitor — seguido de uma reconstrução autorizada de (in)confiabilidade, ou julgamento de confiabilidade —, bem como uma construção unilateral e irrestrita por parte do leitor. Em suma, a reconstrução equivale a uma construção orientada obliquamente, governada por regras, ditada por objetivos, mas ainda assim proteana. Daí nosso uso de longa data de “(re)construção”, quando possível, para abranger ambos por uma questão de generalidade. Nesse ponto paradigmático em comum, uma interação (por exemplo, movimento, reavaliação) entre as bifurcações (implícitas/reais, bilaterais/unilaterais), independentemente do quão discernível e carente de motivação, contaria como parte da família da (re)construção: não uma mudança de embasamento e de adesão de, digamos, um construtivismo centrado no leitor para o incompatível retorismo centrado no autor, como Shen acredita. Ainda mais quando a interação surge deliberadamente, por um bom motivo.

É por isso que podemos dar preferência ao modelo reconstrutivo como criadores de sentido — incluindo integradores perspectivos —, sem prejuízo de nossas orientações e definições construtivistas. Aqui, em outras palavras, se esconde o segundo mal-entendido de Shen sobre esse ponto crucial: ela não consegue reconhecer a variedade na unidade e a unidade na

---

133 Por exemplo, Phelan e Rabinowitz (2005, p. 551); Kindt e Müller (2006, p. 92); Shang (2011, p. 138); Marcus (2012, p. 4).

variedade, entre definir (in)confiabilidade e fazer, mobilizar, debater sobre (tipos de) julgamentos de confiabilidade específicos.

Desde o início, por um lado, a definição, ou redefinição, de (in) confiabilidade é, de nossa parte, visivelmente mais inclusiva e operacional. Qualquer que seja a expressão ou ênfase exata dessa (re)definição, ela sempre foi enquadrada nos termos puramente construtivos, ou livremente construtivistas, das ações da mente sob pressão da incoerência. Entre eles, ao optar pela (in)confiabilidade, a mente, por definição, refere o problema ao mecanismo perspectivo, sem demandar nada além de um leitor (ouvinte, espectador) dando sentido ao discurso (ficcional, narrativo) ao atribuir algum(ns) problema(s) encontrado(s) nele a algum sujeito (que escreve, fala, reflete). Assim, já na muito citada passagem de Yacobi (1981, p. 119): a “base perspectiva” da (in)confiabilidade “nos permite defini-la como uma inferência que explica e elimina tensões, incongruências, contradições e outros infortúnios que a obra possa apresentar, atribuindo-os a uma fonte de transmissão”. Ou a forma mais curta: “a integração perspectiva atribui [excentricidades do discurso] aos lapsos do mediador”, como “um narrador inconfiável” (Sternberg, 2001a, p. 152). (Re)definir (in)confiabilidade apelando a esse mecanismo de integração traz, entre outros pontos fortes, a grande vantagem de apontar o maior denominador comum de todos os julgamentos de confiabilidade formados, ou formáveis, por uma variedade de leituras, leitores ou abordagens. Ele opera nas mentes dos juízes, independentemente de eles saberem disso, e até mesmo quando eles acreditam no contrário, como outros definidores desde Booth podem crer que o fazem.

Aqui, então, encontra-se o universal da (in)confiabilidade. Julgar um sujeito mediador (narrador, informante ou até mesmo autor, fora da ficção) como inconfiável implica entrar em uma discussão com esse mediador como tal ou com o discurso mediado ou ambos; ao passo que julgar um sujeito (particularmente incluindo o autor ficcional) como confiável implica transferir qualquer discussão para alguma perspectiva intermediária inferior e/ou para algum outro mecanismo de integração. De qualquer forma, perspectivar a inquietação de alguém com determinado texto ao ponto da (in)confiabilidade é, naturalmente, mais simples de se fazer do que sua teorização pode sugerir, e praticamente dispensa conhecimento especializado.

O ser humano sempre recorreu a isso ao julgar uma representação como equivocada, falsa ou manipuladora, por exemplo, e, inversamente, como verdadeira, no final das contas. Na verdade, o mecanismo perspectivo tem ganhado cada vez mais em apelo, disponibilidade e relevância literária (seguida, décadas depois, pela cinematográfica) desde o advento do modernismo jamesiano. De fato, Booth até mesmo reclama, assim como outros fanáticos pela lucidez, pré e pós-jamesianos, que a inconfiabilidade tornou-se muito popular. De qualquer forma, a frequente recorrência humana a esse conceito, em uma miríade de variações, está fora de questionamento, e nossa definição abrange e explica esse fato.

Por outro lado, leituras, leitores, grupos e escolas evidentemente mostraram ampla, e por vezes intensa, divergência na aplicação, consciente ou não, desse denominador comum determinante. O universal da criação de sentido como perspectivação assume formas heterogêneas na elaboração de julgamentos de confiabilidade, culminando no julgamento negativo e/ou positivo, com seus detalhes e implicações. Onde aplicar o mecanismo perspectivo? Para qual(is) mediador(es)? Por quê? Como, exatamente? Em oposição e/ou em associação a quais outros mecanismos de integração? E com que finalidade, incluindo a decisão e/ou interação entre os polos de confiabilidade e inconfiabilidade? Todas as respostas, previsivelmente, se revelaram tanto divergentes quanto consoantes, em uma imensa variedade de contextos de leitura ao longo da história.

Previsivelmente, dissemos, não apenas porque as performances integracionais (“interpretativas”) variam por natureza. Além disso, muito mais especificamente, há sempre uma lacuna entre definir uma característica textual (unidade, padrão, categoria) e fazer com que a definição seja aplicável a textos inevitavelmente proteanos. Mesmo em meio a um acordo sobre a definição de narrativa, digamos, ou de discurso direto, indireto e indireto livre como esquemas de citação, há muito espaço para indeterminação e, portanto, para desacordo sobre qual discurso é lido, ou melhor lido, como o quê (ver Sternberg, 1992; 2008; 2010; 2011; 1982a; 1982b; 1983c; 1991b; 2001a; 2012: esp. p. 7). Não poderia ser diferente, visto que a relação de muitos-para-muitos estabelecida pelo princípio proteano (especialmente entre a forma e a função dos elementos do discurso) constrói ambiguidade

em todo discurso, portanto, em todas as leituras dele (ibid.). Essa ambiguidade geral intrínseca também separa a definição de (in)confiabilidade como um recurso perspectivo que está sempre disponível — “culpe o mediador” — da realização de julgamentos de confiabilidade de determinados mediadores em determinados (con)textos. Ainda mais quando a culpa pode sempre estar em outro lugar, ou migrar e se transformar, dependendo do olho de quem vê.

Diante dessa ambiguidade radical inerente e das construções divergentes que ela gera entre os juízes de confiabilidade, o que pode ser feito? Para nós, todos os mecanismos de leitura são equivalentes, mas nem todas as leituras, e, entre elas, nem todas as leituras perspectivas o são. Exatamente aqui, escolhemos passar da licença conceitual para o julgamento de confiabilidade por meio do modelo de comunicação, no sentido estrito, retórico-comunicacional progressivamente delineado nas duas últimas seções. Voltamo-nos para ele (como fazemos em nossas leituras de casos particulares de narrativa/narratividade ou discurso indireto livre), porque o nosso é um construtivismo funcional. E construtivismo funcional acarreta um autor comunicando-se com um receptor com um propósito, e um receptor que reconstrói a comunicação implícita, começando com o propósito autorial.<sup>134</sup> Novamente, a reconstrução equivale à construção orientada obliquamente, governada por regras e ditada por objetivos do criador de sentido e, portanto, ostenta um *status* autorizado. Aqui também se encontra o segredo para o metajulgamento dos julgamentos de confiabilidade. Dado um modelo de comunicação, diferentes julgamentos (re)construídos podem ser avaliados em sua probabilidade relativa no contexto, se nem sempre de forma conclusiva, pelo menos com efeito esclarecedor.

Evidentemente, essa modulação entre definir e julgar a (in)confiabilidade dentro do mesmo paradigma é bem diferente da alegação de Shen quanto a uma mudança inconsistente do “construtivismo” para a “abordagem retórica”: ainda mais em relação à versão original de Booth dessa

---

134 Para explicações mais desenvolvidas, veja, por exemplo, as declarações programáticas em Sternberg (1983d, p. 172-176; 2011; 2012, p. 426-440). Esse panorama também continuará a ser desenvolvido nas seções seguintes, sempre com referência especial à (in)confiabilidade.

abordagem, que delineamos anteriormente e que a própria Shen defende zelosamente. Apesar da enorme e merecida popularidade das duas estimulantes cunhagens de Booth — narrador confiável *vs.* inconfiável, autor implícito *vs.* histórico —, sua abordagem real a elas há muito se reduziu a uma ínfima variante do modelo de comunicação. Isso por razões ainda mais profundas do que as limitações reveladas ao longo da seção 2. Quem, hoje em dia, concebe o leitor implícito como aquele que é, ao mesmo tempo, reduzido à impossível passividade automatizada e elevado à certeza impossível de “decodificar” (*sic*, não inferir, criar hipóteses, preencher lacunas, decifrar, mas decodificar) o que o autor implícito já “codificou” (Shen, 2013, *passim*), de modo a produzir a única reconstrução correta (sequer provável ou mais provável, mas correta, porque exclusivamente autorizada) da (in)confiabilidade, entre outras coisas? Nem mesmo muitos boothianos, se pressionados, endossariam, muito menos aplicariam, essa orientação absurda de perfeição como uma realidade comunicacional.

### 3.3.6. Ligações perigosas

Outra questão ampla que surpreendentemente precisa ser esclarecida é como as ferramentas dentro do repertório de criação de sentido se inter-relacionam. Por essa razão, detalhamos essas inter-relações no início desta seção. Mas também seria útil revermos alguns dos mal-entendidos.

Apesar de nossa insistência na igualdade básica dos mecanismos, alguns leitores os desprezaram como “hierárquicos” (Marcus, 2012, p. 3), geralmente com o funcional no topo. “É o princípio-mestre acima do resto”, afirma Mari Hatavara (2012, p. 170). Isso, na melhor das hipóteses, exagera o caso, uma vez que “o resto” não pode incluir, muito menos superar, o princípio genético, antifuncional por natureza. Que propósito um erro de digitação como tal (ou, na narrativa pré-Gutenberg, um erro de copista ou uma tábula perdida) pode ter no discurso? Ou variantes textuais entre manuscritos? Ou a intervenção de um censor? Quando muito, eles interferem no funcionamento adequado do texto. Além de sua antifuncionalidade, a gênese repara e explica o discurso em termos pré-textuais. Ainda assim, essas marcas nunca justificam sua classificação automática abaixo

de qualquer outro mecanismo, como tem ocorrido na opinião e na prática de analistas modernos, inclusive de narratologistas. Alheios à sua lógica e ao seu papel característicos em dar sentido ao texto — às vezes o melhor sentido ou, até mesmo, o único sentido aceitável —, eles rejeitam, injustificadamente, o recurso genético por ser “externo” ao texto.<sup>135</sup> Os críticos de fontes, especialmente de literatura antiga, tendem a seguir a direção oposta, com a mesma irracionalidade: por suspeitar de leituras modernas “excessivamente sutis” ou “anacrônicas”, por exemplo. Mas também não é razoável escalonar os outros mecanismos em comparação com o funcional ou entre eles. Como formas alternativas de integração, eles permanecem essencialmente iguais, quaisquer que sejam as prioridades ou preferências de leitores, grupos ou estilos de interpretação específicos.

Mais luz será lançada sobre essa questão relevante se distinguirmos o princípio da comunicação da prática integracional. Dentro de um modelo de comunicação, a (teleo)lógica funcional é mais importante em princípio, porque ela motiva (determina ou, pelo ponto de vista do receptor, explica) todo o resto. Entre outros elementos, o gênero, a figuração, a imagem da existência, a rede perspectiva e o sentido (re)construídos da obra, separados ou juntos, servem todos, no final das contas, como meios para um fim: catarse, riso, estranhamento, efeito de realidade, dinâmica de interesse narrativo... Por outro lado, tudo aquilo que não desempenha papel algum na síntese progressiva meio/fim — os imprevistos da gênese, sobretudo — figura como último recurso. A comunicação, principalmente entre os parceiros implícitos, autor e leitor, reside ou recai em uma noção de propósito (Sternberg, 1979b; 1983d; 2011; 2012).

Vale a pena destacar o que essa constante hierárquica dogmática acarreta em relação à (in)confiabilidade. Apesar dos extraordinários apelo e ramificações desfrutados pelo mecanismo perspectivo desde o modernismo jamesiano, ele não pode rivalizar com os grandes fins que promove, motiva e incorpora na forma de, digamos, um narrador inconfiável. (Ou, pelo contrário, esses fins implícitos/inferidos determinam a própria escolha e o desempenho do narrador inconfiável, até o último detalhe, como

---

135 Sternberg (1985, p. 7-23, 62-68; 2001a; 2012).

um meio incorporado). As ambiguidades inseridas em tal narração evidentemente promovem os universais da narrativa — suspense, curiosidade, surpresa —, todos exigindo lacunas de informação e uma busca por seu fechamento. Nesse serviço da narratividade, a incerteza perspectiva se une à descontinuidade temporal como fonte de lacunas (Sternberg, 1978, p. 246-305; 1981a; 1985, 129ff.; 2009, 480ff.). Mas a funcionalidade da perspectivação inconfiável também pode se estender a atender (motivar) outros objetivos comunicativos (retóricos, estéticos), como dissimulação, subjetividade como tema ou o simples jogo da ambiguidade. Você pode chamá-los de efeitos *da* inconfiabilidade, mas dá no mesmo: em princípio, as funções do discurso vêm primeiro.

Na prática real de leitura, entretanto, os integradores podem escolher ou calhar de se comportarem não como partes de uma comunicação — parceiros de discurso —, mas como agentes livres. Eles podem, portanto, julgar um narrador como inconfiável porque não gostam dele ou dela ou não confiam nele ou nela, independentemente de o autor, ainda mais o implícito, ter construído e fazer com que reconstruam esse narrador como inconfiável, ou mesmo como confiável, para um propósito. Em vez disso, os confrontos (normativos, emotivos, epistêmicos) que esses leitores ou espectadores integram no processo ao projetarem-nos no narrador surgem e se atenuam (se eles os resolverem por conta própria) apenas em suas mentes: um caso limite de construção subjetiva, mas de forma alguma rara ou simplesmente desinstruída.<sup>136</sup> Os estudiosos são, por profissão, melhores do que a maioria em camuflar sua aversão ou desconfiança, mas a questão às vezes claramente se resume a isso, como no notório capítulo de Booth (1961b) sobre a moralidade da narração (ecoado em Phelan [2005, p. 231] acerca do Nabokov de *Lolita*, cujo “apreço perverso” pela pedofilia no romance denuncia um “lado obscuro da ética”). A orientação autoral oficial nem sempre se sustenta na prática em face do desejo pessoal do leitor, ou não por completo. Quase nunca é tudo ou nada.

---

136 O mesmo vale para a ausência perceptível de tais confrontos nos quais outros os vivenciam (e vivenciam). Nünning (por exemplo, 1999b, p. 73-74) até mesmo ilustra um pedófilo que não vê nada de errado com Humbert Humbert, o ninfômano.

Além disso, mesmo os aspirantes a parceiros comunicacionais — aliando-se e alinhando-se com alguma figura autoral propositada — geralmente não buscam, conseguem ou se lembram o tempo todo de colocar a funcionalidade em primeiro lugar. Em vez disso, aqui e ali, alguns outros mecanismos, em especial a inconfiabilidade, parecerão mais eficazes, atraentes, imediatos ou apenas mais facilmente disponíveis e, de qualquer forma, bons o suficiente por ora. Os relatos de narrativas que endossam oficialmente o modelo de comunicação fornecem muitos exemplos dessas divergências em relação a seu imperativo funcional onipresente. Você só precisa estar atento a eles.

De forma menos abrangente, Shen (2013, §3.1.1) relata que duas das medidas de integração, a perspectiva e a genérica, “acompanham a funcional”, das quais cada uma é “um caso específico”. Se isso fosse verdade, o conjunto quádruplo perderia muito de seu escopo, poder e coerência.<sup>137</sup> Mas as ameaças de perdas não são tão óbvias.<sup>138</sup> Assim, explicá-las esclarece novamente o repertório e as realidades da criação de sentido.

Desses dois mecanismos “específicos”, o nosso principal interesse é, obviamente, pelo perspectivivo. Além disso, o companheiro genérico é, indiscutivelmente, mais voltado para um objetivo, pelo menos por implicação, conforme indicado por Yacobi (1981). Por exemplo, se você explica uma trama mal amarrada relacionando a obra à comédia, com sua lógica de ação permissiva, então você também pode estar sugerindo que a amarração fraca cumpre um fim cômico. Mas essa outra implicação parece não ser completamente necessária ou onipresente; e, ao contrário, você pode atribuir uma função (por exemplo, interesse narrativo, leitura difícil, narração indireta) à inconfiabilidade também, sem fixar ou vincular o mecanismo perspectivivo ao funcional. Portanto, procederemos juntos à revisão dos supostos “casos específicos”.<sup>139</sup>

---

137 Somando-se a ele o tipo figurativo, como feito acima, não faria uma diferença conceitual.

138 Menos ainda, talvez, porque esses três mecanismos de integração foram apresentados acima (3.1), e depois inter-relacionados (3.2), em termos construtivos.

139 Muito da refutação se estende a outros casos entre os mecanismos, alguns dos quais já mencionamos. Veja também a próxima nota para um equivalente em grande escala.

Se a associação obrigatória e predeterminada que Shen diagnostica fosse genuína, então, o que aconteceria? Os cinco mecanismos seriam reduzidos a três, com dois submecanismos funcionais diferentes de gênero e perspectiva, incluindo, em especial, todos os julgamentos de confiabilidade, é claro. Além dessa diminuição considerável, os três princípios de integração remanescentes (genético, existencial e funcional) também se confundiriam com tipos “específicos” do princípio funcional, como se pertencessem ao mesmo nível de generalidade.<sup>140</sup> Aliás, dessas três últimas integrações, por que não vincular e subordinar a existencial à funcionalidade também? Afinal, os leitores também continuam dizendo que uma tal característica peculiar do mundo representado (por exemplo, coincidência, detalhes concretos) funciona com tal propósito (surpresa, efeito de realidade). O mesmo acontece com a alternativa metafórica, ou qualquer outro mecanismo do imenso repertório dado às combinações meio/fim. Por que eles deveriam permanecer livres para operar por sua própria lógica integracional, sem qualquer referência necessária a algum fim superior? Uma escolha arbitrária, sem dúvida.

Pior de tudo, dada a funcionalização obrigatória de gênero e perspectiva, o conjunto integracional também pareceria arbitrário, por causa de dois fatos gigantescos sobre os mecanismos que escapam a Shen: a semelhança e a extensão de sua ramificação. Não apenas o princípio funcional da integração, mas também cada um de seus companheiros “autônomos” restantes ramifica-se, e não apenas em alguns, mas em uma série de submecanismos e subsubmecanismos. O mecanismo existencial, portanto, se subdivide em todo tipo de mundo imaginável (por exemplo, realista, naturalista, fantástico, de ficção científica, pastoral, antigo, medieval, do período moderno inicial, moderno, pós-moderno...), que, por sua vez, se ramifica ainda mais. Da mesma forma, o mecanismo genético é subagrupado em todo tipo de acidente na criação e na transmissão da obra (por

---

140 Saltos análogos entre generalidade e especificidade, integrando forças e seus cruzamentos, são citados em Alber (2013). Suas tentativas de apresentar nove “estratégias de leitura” e relacioná-las aos cinco mecanismos em Yacobi (1981) estão, portanto, expostas às mesmas objeções que aparecem abaixo. Em termos de *corpus*, porém, o alcance lá se restringe à pequena minoria da “ficção antinatural (pós-)moderna”.

exemplo, escritor distraído, manuscrito cheio de erros, adulteração editorial, censura, erros de impressão...). Nesse sentido, descrever este último, o mecanismo genético, como aquele que atribui “excentricidades e inconsistências à produção do texto pelo autor” (Shen, 2013, §3.1.1) o reduz a uma única fase, ou ramo, da gênese. Portanto, marca o inverso do suposto enquadramento dos mecanismos genérico e perspectivo sob o guarda-chuva funcional.<sup>141</sup>

Quanto a esse enquadramento em si, por que trazer apenas esses dois tipos “específicos” ou “casos” para debaixo do guarda-chuva do direcionamento intencional? E os casos ausentes, além daqueles já exemplificados, incluem tudo o que indiscutivelmente recai e se ramifica sob esse guarda-chuva. Com isso, queremos dizer tipos diretos de funcionalidade, como os efeitos causados no leitor por incongruências ostensivas (por exemplo, dissonância, ambiguidade, busca por desfecho, efeito de realidade, relativas à mensagem, ou os universais narrativos de suspense, curiosidade e surpresa). Além disso, não é verdade que até mesmo o suposto *submecanismo* genérico é ainda mais subdividido em todos os gêneros imagináveis (tragédia, comédia, melodrama, sátira, grotesco...), cada um com seus próprios recursos integracionais? Da mesma forma, o mecanismo perspectivo, ou ainda mais especificamente, a própria hipótese de inconfiabilidade, divide-se ainda mais em função de:

- seu alvo (por exemplo, narrador, refletor, diarista, outro informante);
- seu gatilho (por exemplo, discrepância, inconsistência, hipérbole, ausência, supressão, redundância, representação equivocada, generalização equivocada, inferência equivocada, avaliação equivocada, padronização equivocada);<sup>142</sup>

---

141 Mas então, o genérico é reduzido, em Shen (2013, §3.1.1), a “convenções de enredo”.

142 Cf. os chamados “tipos de inconfiabilidade” em Shen (2013, §1) e Phelan (2005a, p. 49-53), a serem discutidos abaixo, na seção 4.5.

- sua causa (por exemplo, ignorância, incompetência, insanidade, trauma, esquecimento, falsidade, intenção de enganar, manipular, chocar, prender, instruir ou brincar com o leitor);
- sua magnitude (por exemplo, narração primária em oposição à citação localizada);
- seu grau (de ironia leve à afiada);
- seu embasamento ou eixo (informacional, ideológico, psicológico, estético);
- sua dinâmica (temporária vs. permanente, crescente vs. decrescente, com suspense, surpreendente ou movida pela curiosidade);
- ou sua motivação (ficcional ou funcional, mimética ou poética, retórica, comunicativa).

De fato, é aqui, e é assim, que a ramificação aponta para a tipologia há muito atrasada do discurso (in)confiável.

Tudo, então, vai contra se ter os supostos ramos genéricos e perspectivas do princípio funcional separados para tal especificação. A explicação de Shen para a tipologia das lógicas de criação de sentido transforma variáveis em constantes, opções em obrigações, e assim reduz alternativas independentes à subordinação. Falando de forma clara, tanto o princípio de integração perspectivo quanto o genérico podem, mas não precisam, obrigatoriamente, “acompanhar o funcional”. Em vez disso, os leitores podem resolver (e resolvem) todos os tipos de dificuldades em qualquer um dos termos anteriores, sem necessariamente atribuir a eles ou à sua integração qualquer papel na obra.

Suponha que um fenômeno incomum nos confronte abruptamente, como as aparições em *Macbeth* ou em *A volta do parafuso*. Podemos, então, relacioná-lo a alguma perspectiva imaginativa, alucinada e excitada (por exemplo, *Macbeth*, a governanta), ou a algum gênero não realista (por exemplo, tragédia elisabetana, estória de fantasmas), ou a ambos; e, assim, com a pressão atenuada, seguir alegremente nosso caminho. Somente se for possível e estivermos dispostos a prosseguir é que daremos um segundo passo funcional. Aqueles com tal intenção, então, avançarão da criação de sentido perspectivo e/ou genérico para o fenômeno problemático rumo à criação de sentido referente aos propósitos, tanto do fenômeno quanto

dos demais sentidos e da relação entre eles. O apelo da obra à perspectiva fantasiosa (do rei, da governanta) será então motivado em termos de efeito psicológico complexo, por exemplo; e o apelo ao gênero fantástico, em termos de inovação literária ou experiência inquietante. Então, esses dois novamente provam ser mecanismos autônomos, assim como os outros três, e todos eles pertencem ao mesmo nível de generalidade.

Por outro lado, uma investigação sistemática, baseada em *corpus*, consciente das peculiaridades de mídias, sobre como, onde, por que esses princípios de integração geral e outros relacionados são subdivididos vale a pena ser feita: uma tarefa enorme, mas sua importância dificilmente pode ser exagerada.

## 4. Abordagens à (in)confiabilidade e as oscilações entre elas

Conforme começamos a mostrar nas preliminares da seção 1 e passamos a detalhar, especialmente na seção que diz respeito a Booth, a inconsistência sempre foi um grande obstáculo à legitimidade e ao avanço na área — um obstáculo ainda pior do que seu polo oposto, a circularidade. Ela comprometeu e enfraqueceu não apenas uma grande variedade de questões, argumentações, análises, noções e terminologias específicas relacionadas ao discurso (in)confiável (para ser mais exato, inconfiável). O problema também alcançou questões centrais como definição, linha de abordagem e o que as constitui ou sustenta. Esta seção irá focar esses problemas mais profundos, embora abrangentes, assim como seus efeitos correspondentes. Ela os ilustrará principalmente a partir do extenso e influente trabalho de Ansgar Nünning sobre a inconfiabilidade e temas relacionados, encabeçados pela questão igualmente relevante de sua referência à autoria implícita. Isso nos permitirá, ao mesmo tempo, desenvolver alguns temas e confrontos de princípios que perpassam seções anteriores de nossa análise. Pois Nünning ocupa uma posição — ou melhor, posições — sugestiva, entre “a abordagem retórica”, no sentido restrito identificado acima, e nosso construtivismo funcional, guiado pelo princípio proteano libertador aplicado à totalidade do discurso.

Cada um dos artigos amplamente sobrepostos de Nünning sobre o assunto durante a década de 1990 (por exemplo, 1997a; 1999a; 1999b) revela a mesma oscilação no âmago da questão. Ele transita, constante e inconsistentemente, entre abordagens diferentes, e até mesmo conflitantes, em relação à inconfiabilidade, principalmente entre aspectos inconciliáveis dos modos subjetivo, objetivo e interativo de sua existência: em outras palavras, entre suas concepções centradas no leitor, no texto e na relação leitor/texto. A única questão ausente nessa mistura é a abordagem de Booth centrada no autor, repetida e violentamente atacada por Nünning, até que, neste

século, ele voltou atrás.<sup>143</sup> A mistura, no entanto, só ficou ainda mais densa, mais diversificada com essa mudança de posição. A oscilação da década de 1990 não se resolveu, apenas persistiu em ainda mais formas ou disfarces comparáveis, desde a reviravolta de Nünning (2005a; 2008), na década seguinte, da crítica à aceitação do conceito de “autor implícito”. Parece que ele não sabe bem o que quer depois dessa suposta mudança, não mais do que antes dela, se não menos ainda.

Além disso, pluralidades e deslocamentos semelhantes muitas vezes se fazem notar em outras manifestações da área: especialmente entre relatos (ou aplicações) acadêmicos e respostas ao trabalho influente de Nünning, agravados por uma cegueira ainda mais generalizada diante de oscilações dele e suas próprias. De forma característica, embora surpreendente pelos critérios de alguns outros campos teóricos, toda essa instabilidade quase passou despercebida, ou até mesmo foi confundida com unidade. Tanto os seguidores quanto os críticos escolheram, do trabalho de Nünning, tudo que lhes servisse ou lhes chamasse a atenção, como se essas partes variadas e discordantes representassem não apenas o todo, mas um todo coerente.

#### **4.1. (In)Confiabilidade aos olhos de quem vê: o pedófilo entre os juízes de confiabilidade de Humbert**

Das principais tendências em convivência desarmônica, na obra de Nünning, a orientação subjetivista em função do leitor é, de longe, a mais conhecida. Assim, para ele, “a referência de inconfiabilidade não pode ser o autor implícito, mas apenas o leitor concreto” (Schmid, 2010, p. 60). Ou, nas palavras de Phelan (2005, p. 43), Nünning adota “uma epistemologia construtivista” segundo a qual “o todo estrutural [...] pode variar de leitor para leitor”. Ou “atribuir inconfiabilidade é”, em sua opinião, “somente uma função da recepção do leitor” (Olson, 2003, p. 97). Ou ainda, de acordo com Pettersson (2005, p. 70-71), a “teoria [de Nünning] concentra-se principalmente no polo receptivo da comunicação literária (o leitor e o

---

143 Abaixo, em 4.6, até mesmo a ausência de centralização no autor e sua posterior reversão se mostrarão aparentes. Mas essa complicação final pode esperar (veja também as notas 144, 146 e 159 abaixo).

crítico)”.<sup>144</sup> Tal relatório categórico, mas parcial ou unilateral, pode, de fato, encontrar suporte em formulações pontuais facilmente extraíveis para esse efeito. Nele você pode ver por que um estudioso de Nünning, entre outros, descreve sua obra como “tendo adotado a linha de argumentação” originada na “pioneira” Yacobi (1981) e seus sucessores (Laass, 2008, p. 25-26 ou Shang, 2011, p. 138). Nünning (1999b, p. 69), de fato, cita ou ecoa a redefinição fundamental de Yacobi de (in)confiabilidade como uma questão de construção e resolução de problemas por parte do leitor, por meio de uma hipótese perspectiva:

A postulação de um narrador inconfiável pode ser entendida como um mecanismo de integração (Yacobi, 1981, p. 119) na medida em que resolve quaisquer contradições ou discrepâncias textuais que possam haver existido entre os dados textuais e o conhecimento de mundo do leitor, conduzindo a uma síntese em um nível mais alto. Ao chamar de narrador inconfiável a fonte da qual emanam os enunciados, o crítico não apenas torna características peculiares prontamente inteligíveis, mas também especifica de que forma o texto como um todo deve ser lido. No contexto pragmático fornecido pela semântica de *frames*, a narração inconfiável pode ser explicada como “um procedimento interpretativo” (Yacobi, 1981, p. 121). (Nünning, 1999b, p. 69).

Como outros antes e depois dele, Nünning (1999b, p. 69n23) chega a chamar Yacobi de colega cognitivista ou pragmaticista, pois ela abordou a inconfiabilidade “como uma inferência que explica e elimina tensões, incongruências, contradições e outras infelicidades que a obra possa

---

144 Similarmente, por exemplo, Heyd (2006, p. 218), Hansen (2007, p. 227, 239-240). Pettersson tem a menos “confiável” de todas essas declarações parciais que, no mais, são convergentes, porque sua construção imprudente beira a deturpação aos olhos do especialista atento. “O polo receptivo”, *a fortiori* a “comunicação literária”, implica um fim autoral de transmissão, que Nünning, verbal, incansável e notoriamente, rejeita antes de 2005a. O mesmo ocorre com a afirmação de Phelan (2005, p. 43) de que Nünning propõe algumas mudanças “no modelo de comunicação narratológica”: surge a mesma implicação contra-factual. Mesmo assim, os estudos de Nünning em questão são geralmente tão instáveis que Pettersson e Phelan poderiam localizar neles uma espécie de justificativa, como surgirá abaixo (4.6).

apresentar e as atribui a uma fonte de transmissão' (Yacobi, 1981, p. 119)". E o resumo que se segue — ou pelo menos a parte centrada na mente — segue a mesma linha: "A construção de um narrador inconfiável pode ser vista como uma estratégia interpretativa pela qual o leitor naturaliza inconsistências textuais que, caso contrário, poderiam permanecer inalcançáveis" (Nünning, 1999b, p. 69n23).

Em uma frente ainda mais ampla, Nünning (1999b, p. 60) cita, ao pé da letra, o conjunto inicial de "questões levantadas por Yacobi (1981, p. 113)", todas consideradas por ele "cruciais" para o tema. "A confiabilidade e a inconfiabilidade", questiona Yacobi, "são julgamentos de valor ou descrições? Dados ou conjecturas? Contrastes graduáveis ou não graduáveis? Aspectos autônomos ou produtos de combinações fixas de outros aspectos?" E, junto com respostas diferentes, compostas de forma inconcebível, orientadas em função de duas ou três concepções que Nünning dá a essas perguntas — sobre as quais falaremos mais a seguir —, pelo menos uma ou talvez duas respostas decisivas refletem a ênfase de Yacobi, naquele ou em outros textos, à construção essencialmente livre de perspectiva (in)confiável na leitura. "Confiabilidade e inconfiabilidade", ele afirma, "são julgamentos de valor em vez de meras descrições" — como destacado por nosso próprio termo "julgamento de confiabilidade" — e "eles não são recursos autônomos nem produtos de combinações fixas de outros recursos, mas misturas arbitrárias e muito inusitadas de ingredientes heterogêneos" (Nünning, 1999b, p. 60).

"Arbitrárias"? Embora bastante certa em princípio — uma vez que os leitores não precisam nem mesmo justificar ou explicar sua opção pela criação de sentido perspectivo diante de dificuldades —, essa escolha irrestrita e desmedida do leitor pode muito bem soar extrema. No entanto, Nünning continua "falando francamente" e, para alguns, escandalosamente. "Um depravado não veria nada de errado em *Lolita*, de Nabokov; é improvável que um machista fetichista que se compraz fazendo amor com manequins" se distancie do "monologista louco de 'Dead as They Come', de Ian McEwan" (Nünning, 1999a, p. 73-74; 1999b, p. 61; 2005a, p. 97).<sup>145</sup> E,

---

145 É fácil entender por que Phillips (2009, p. 62) confunde essa declaração permissiva

ele poderia ter acrescentado, vice-versa: como quando um ateu fervoroso que lê *Paraíso perdido* ou um devotado bonapartista que se depara com *Guerra e paz* consideram inconfiáveis os respectivos narradores autorais.

Em outro momento, Nünning elabora essa licença de leitura em termos mais gerais. No mais alto nível de generalidade, “uma estrutura não é, por natureza, inerente a um texto literário; em vez disso, a estruturalidade é concebida pela consciência humana perceptora” (Nünning, 1997b, p. 115). Em um nível mais baixo, o caso de “um narrador inconfiável” envolve uma “discrepância” entre “o sistema de valores e as intenções” do narrador e as “normas e estado de conhecimento do leitor [...] e seu próprio conceito de normalidade” (Nünning, 1997b, p. 107): uma generalização mais focada, mas ainda baseada no perceptor. Por exemplo, Nünning não se contenta em descrever a atividade do leitor como resolução e afins. Lamentavelmente, ele também não adota nossa terminologia de narração (ou reflexão) inconfiável como uma lógica distinta e perspectiva de criação de sentido, preenchimento de lacunas, criação de hipóteses ou busca por integração. Em vez disso, seu dialeto favorito chega ao ponto de atribuir ao leitor a “projeção”, às vezes até mesmo a “invenção”, de um narrador inconfiável (por exemplo, Nünning, 1999a, p. 64; 1999b, p. 59-61 passim; 2008, p. 30, 67). Ao longo de outro eixo diacrônico, tal “projeção” ou “invenção” também é considerada historicamente variável (por exemplo, 2005a, p. 98-99). Embora mais gerais, nenhuma dessas formulações é menos radicalmente subjetiva do que os casos do pedófilo e do fetichista como juízes legítimos de confiabilidade.

Além de ser chocante, essa afirmação sobre seu julgamento ostensivamente ainda tem lógica interna, no sentido de que o escopo ilimitado da leitura também deriva de uma evidente premissa doutrinária complementar à pura orientação em função da mente do leitor. Com isso, queremos dizer que Nünning (especialmente em 1997b, mas também em 1997a, 1999a

---

com uma crítica à resposta “puramente subjetiva”, e por que Antor (2001, p. 34n10) discorda de que pedófilos “nunca poderiam ou deveriam ser o padrão para uma avaliação de Humbert”. As interpretações equivocadas culminam na visão inversa de Hansen (2007, p. 237-238): ele considera que Nünning quer dizer que um pedófilo é “automaticamente [...] inconfiável”, e assim cai no moralismo e nas respostas automáticas ao estilo de Booth, e, junto com Phillips, na mistura entre narrar/experimentar, ou na transferência automática da índole do personagem para a do narrador.

e 1999b) descarta por completo o conceito de autor implícito.<sup>146</sup> E se não há autor implícito, então também não há leitor implícito ou público autoral, e, portanto, não há confinamento normativo do lado receptivo “propriamente dito” da narrativa àqueles criados, ou moldados, ou automodelados à imagem do autor, e que, portanto, desfrutam isoladamente de autoridade interpretativa. Pelo contrário, embora Nünning não explicita essa implicação, sua ideia de público se amplia a ponto de abranger a infinita diversidade de leitores reais, de carne e osso, que compõem a humanidade. Tal diversidade incluiria pedófilos, juntamente com dogmatistas, ignorantes, auditores descuidados, semianalfabetos, antagonistas, pós-estruturalistas e todos os outros tipos que os adeptos da comunicação implícita considerariam leitores equivocados, quando não contraleitores: juízes inconfiáveis de (in)confiabilidade, por assim dizer, entre outros papéis (“interpretativos”) de criação de sentido. Pela lógica da orientação em função do leitor, nos moldes em que Nünning a adota e pratica, não se pode, portanto, racionalmente responsabilizá-lo por qualquer ideia normativa de leitores equivocados, contraleitores, leitores que leem demais ou de menos, não mais do que de leitores adequados e privilegiados, como Olson (2003, p. 99) faz. Ela chega ao ponto de fazer Nünning universalizar aquele grupo inferior. Seu “modelo adota”, segundo ela, “a validade limitada da resposta subjetiva do leitor”.<sup>147</sup> No entanto, como já mencionamos, o modelo “subjetivo”, voltado ao leitor, implica uma mudança básica de embasamento: do privilégio e do desprivilégio interpretativos à licença interpretativa, abrangendo todos os participantes. Os julgamentos de confiabilidade, então, tornam-se livres, para o bem ou para o mal. Uma vez negados o autor e, conseqüentemente, o leitor implícitos, ao estilo de Nünning, sempre que qualquer um des-

---

146 Nesse ponto, a autoria implícita, Nünning (por exemplo, 1997a, p. 86) desta vez diverge explicitamente até mesmo de Yacobi (1981). Essa divergência nasce do mal-entendido, como já apontado acima, em 3.3, em relação a Shen (2013); ela também é acompanhada, pelo visto, de uma convergência sobre essa questão na prática e, por fim, na teoria também (ver 4.6 abaixo). Mas, de qualquer forma, permanece significativa nesse contexto de permissividade ilimitada.

147 Além disso, ela contrasta essa suposta invalidação geral, ou desprivilégio, com o privilégio seletivo no enquadramento de Booth, que “dá autoridade ao autor implícito” e, correspondentemente, ao leitor implícito. Veja também a nota 124 acima.

ses leitores (ouvintes, espectadores), tão diversos quanto é a humanidade, critica qualquer narração, isso, por definição, conta como inconfiável no quadro perspectivo dessa leitura. Se “toda leitura é limitada e situacional”, então, não se pode dizer de forma alguma que “todo leitor é potencialmente inconfiável”, como Olson (2003, p. 98) concluiria, mas sim que todo narrador o é.

#### **4.2. O leitor misturado com outros pontos de referência**

Ainda que verdadeira, essa descrição de forma alguma abrange a completude da questão. Deve-se, portanto, ter cuidado com resumos categóricos, como o que aponta Nünning como um verdadeiro seguidor da “linha de argumentação” de Yacobi (Laass, 2008, p. 26; Shang, 2011, p. 138), ou a afirmação de que “Nünning reconhece” que a inconfiabilidade está nos olhos de quem vê, de modo que “toda leitura é limitada e situacional” (Olson, 2003, p. 98), ou, com desaprovação, que “atribuir ao leitor toda a responsabilidade é apelar para um extremo” (Hansen, 2007, p. 240), ou outras abordagens a Nünning nesse sentido, também já citadas (por exemplo, Schmid, 2010, p. 60). Embora, sem dúvida, baseadas em algumas declarações paralelas dele próprio, como as também recém-citadas em 4.1, todas essas generalizações são altamente enganosas. Elas englobam apenas parte do quadro teórico de inconfiabilidade presente em seu trabalho — que não é a parte principal, ou uma parte adequada, ainda por cima — e confundem essa parte com o todo. Levando-as em consideração, seria possível pensar que esse apelo por uma nova abordagem termina aqui, com a transição de autor para leitor, como se realmente seguisse o programa radicalmente construtivista de criação de sentido citado ou ecoado nos vários artigos de Nünning dos anos 1990. Em vez disso, cada um desses artigos contradiz essa abordagem radical, em dois aspectos relacionados, nenhum deles percebido por Nünning ou destacado desde então.

Para começo de conversa, ele ataca diferentes pontos de vista e práticas que ele deveria acolher, ou, no mínimo, tolerar, porque eles são, na verdade, englobados e endossados por essa abordagem, ou ao menos compatíveis com ela. Um alvo importante e recorrente de ataques são as

“teorias realistas padrão da narração inconfiável”, baseadas em “noções, a essa altura duvidosas, de objetividade e verdade” (Nünning, 1999a, p. 64, 72).<sup>148</sup> Assim, “o conceito ortodoxo do narrador inconfiável” supostamente sofre de pressupostos ultrapassados: “de que uma visão objetiva do mundo, dos outros e de si mesmo possa ser alcançada” ou, seguindo Wall (1994, p. 37), que “uma versão autorizada dos eventos” possa, em princípio, ser estabelecida ou reconstruída (Nünning, 1999a, p. 72). Da mesma forma, ele lamenta o fato de esse equívoco predominante se apoiar no “que Yacobi (1981, p. 119) tem apropriadamente chamado de ‘um modelo quase humano de narrador’”, bem como de autor implícito (Nünning, 1999a, p. 72).

Esses ataques são, eles próprios, questionáveis. Pode-se facilmente refutar a suposta existência, generalidade, totalidade ou invalidade dos pressupostos que Nünning ataca confrontando-os com a narrativa real e/ou o registro narratológico. É mais fácil ainda destacar que os conflitos com realismo, referencialidade ou quase humanidade vão contra o constante apelo de Nünning à “naturalização” de Jonathan Culler (por exemplo, Nünning, 1999a, p. 63, 64, 70, 71, 75-77).<sup>149</sup> Mas o ponto aqui não está tanto na vulnerabilidade desses antirrealismos, mas sim na sua inconsistência com o empoderamento do leitor (ou, em outros contextos, do ouvinte, do observador, do sujeito perceptivo). Desse ponto de vista, suponha, por mera especulação, que o conceito predominante de inconfiabilidade de fato revelasse inclinações (“pressupostos”) realistas. E daí? Se o pedófilo e o fetichista passam no teste, qualificando-se como juizes, então por que não o realista? Dado que a narração inconfiável surge da projeção subjetiva ou

---

148 Repetido em Nünning (1997b, p. 94; 1999b, p. 62-64; 2008, p. 41-42, 47). Veja também a próxima nota.

149 Algumas afirmações até refutam a si mesmas, como a de Wall (1994, p. 37), novamente citada: uma vez que muitas obras do final do século XX “desafiam noções realistas de verdade e objetividade”, nós deveríamos “re-pensar completamente nossa noção de que narradores inconfiáveis oferecem uma versão imprecisa dos acontecimentos e que nossa tarefa é descobrir ‘o que realmente aconteceu’” (Nünning, 1999a, p. 79-80, 81). Essa proposta se reduz ao absurdo, claro, nem que seja somente porque eliminaria a inconfiabilidade junto com o, ou sob o pretexto do, realismo. Também elimina a própria narratividade e a própria compreensibilidade da narrativa finalizada, resultando no que Sternberg (1998) chama de “narrativicídio”.

mesmo da completa invenção por parte do leitor, criá-la através de inferências realistas não contaria como algo moderado, quando muito?

Pelo mesmo argumento, podemos desconsiderar as objeções de Nünning a vários outros meios e formas pelos quais teóricos ou leitores comuns atribuem a inconfiabilidade ao narrador. Estas incluem suas objeções a ‘impor’ ao texto “modelos conceituais preexistentes” e esquemas de valor, ou a “uma visão humanista liberal da literatura”, ou a normas “psicológicas, morais e linguísticas” favorecidas pelo senso comum e aplicáveis ao comportamento e à sua leitura, ou à própria ideia de “desvio de alguma norma ou outra”, começando pela abordagem da inconfiabilidade como desviante do valor padrão global (ponto zero) “definido como ‘confiabilidade’ não marcada” (1999a, p. 71-73). Mais uma vez, assim como no “realismo”, Nünning (1999a, p. 74ss.) passa a adotar, explicitamente, muitas vezes literalmente, a maioria dessas normas e desses esquemas que ele acabou de atacar.

O que está por trás dessa reversão do ataque à adoção, ao que parece, é a curiosa crença de que a explicitação faz toda a diferença, a ponto de transformar um não em um sim. Expor e articular os pressupostos “implícitos e não reconhecidos” de teorias anteriores torna-os, de alguma forma, aceitáveis, não importando o quão “questionáveis” ou “infundados” eles tenham sido considerados anteriormente (Nünning, 1999a, por exemplo, p. 71). Além disso, uma vez tornados “explícitos e esclarecidos”, esses esquemas e normas ocultos fornecem nada menos do que “a chave para a reconceituação da inconfiabilidade” (Nünning, 1999a). Por outro lado, mantê-los tácitos os desqualifica, independentemente de qualquer coisa, como sendo, por isso mesmo, “vagos e indefinidos”.

Mas mesmo essa estranha reversão de atitude esmaece ao lado da incongruência do ataque a essas normas e princípios com a aprovação da licença de leitura, projeção e inventividade por parte do leitor. Curiosamente, o que ele arregimenta contra todas essas suposições normativas aplicadas ao texto é nada menos que a dupla idiossincrática que, na verdade, as legitima ainda mais: o “depravado” que não se incomoda com *Lolita* e o “machista fetichista” (Nünning, 1999a, p. 73-74).

Agora, a segunda e ainda mais séria dificuldade com o aparente desvio em direção ao construtivismo. O fato de Nünning adotar e defender o que ele anteriormente ficava criticando enquadra-se em uma mostra de inconsistência ainda maior entre concepções de inconfiabilidade, bem como no âmbito de qualquer uma delas (ou todas). Essa linha oficialmente, às vezes desafiadoramente, orientada em função do leitor — e que assume as formas que traçamos — coexiste em Nünning com outras linhas que não cruzam com ela, mas a ela se opõem. Veja bem, “outras linhas” no plural, uma vez que essas próprias alternativas diferem umas das outras, e de forma tão irreconciliável quanto todas elas diferem da concepção puramente baseada no leitor e no julgamento da inconfiabilidade. Assim, a inconsistência básica e irresolúvel se aprofunda e se multiplica.

Compare, por exemplo, a legitimidade ostentada de juízes idiossincráticos de inconfiabilidade, como o “depravado” ou o “machista fetichista”, com as declarações que a cercam:

As informações sobre as quais se baseia a projeção de um narrador inconfiável derivam, no mínimo com a mesma intensidade, tanto de dentro da mente do observador quanto de dados textuais. Para falar de forma direta: um depravado não veria nada de errado em *Lolita*, de Nabokov; é improvável que um machista fetichista que se compraz fazendo amor com manequins detecte qualquer distância entre seus princípios e os do monologista louco de “*Dead as They Come*”, de Ian McEwan. [...]

Em outras palavras: um narrador ser chamado de inconfiável ou não não depende da distância entre os princípios e valores do narrador e os do autor implícito, mas da distância que separa a visão que o narrador tem do mundo, do modelo de mundo e dos padrões de normalidade do leitor ou do crítico. (Nünning, 1999a, p. 73-74; 1999b, p. 61; 2005a, p. 97).

Aqui, a sequência da argumentação se desloca de uma generalidade (“As informações...”) para alguns casos extremos específicos (“Para falar de forma...”) e, então, para outra generalidade (“Em outras palavras...”): vamos

chamá-los de (a), (b) e (c).<sup>150</sup> Menos evidentemente, e menos conscientemente, esta sequência (a)-(c) aplica três conceitos mutuamente excludentes de inconfiabilidade que incorrem em falácias dogmáticas:

- (a) Um julgamento de confiabilidade surge, “no mínimo[,] com a mesma intensidade”, tanto de “informações” mentais (presumivelmente incluindo forças e estruturas mentais) “quanto de dados textuais”. Considerar um narrador inconfiável, portanto, depende de uma combinação da mente do receptor e seu encontro com o texto — resumindo, de uma relação interativa.
- (b) Em seguida, os exemplos do pedófilo e do fetichista supostamente oferecem ilustrações “incisivas” de (a). Mas, na verdade, eles contradizem (a) ao monopolizar e maximizar a dependência em relação ao leitor individual, ou à mente individual, por mais estranho, até mesmo ofensivo, que esse juiz e esse julgamento possam parecer para os outros.<sup>151</sup> Por outro lado, frente a esses extremos subjetivos, a afirmação de que considerar um narrador inconfiável “deriva, no mínimo com a mesma intensidade, tanto de dentro da mente do observador quanto de dados textuais” é um completo exagero do papel e da participação do texto no julgamento.<sup>152</sup> Além do mais, a suposta cooperação de “dados tex-

---

150 Esses não incluem o lapso em abordagens adicionais, que serão discutidas mais adiante nesta seção e podem ser descritas como regressões. Por isso, os retornos ocasionais de Nünning ao tradicionalismo, particularmente à associação “objetivista” de inconfiabilidade com um traço ou esboço de caráter pessoal. Assim, por exemplo, a narração inconfiável de repente passa a envolver “falantes em primeira pessoa” com “percepções, personalidades egoístas e sistemas de valor problemáticos” (Nünning, 1999a, p. 78). Outros retornos incluem a definição circular de narração inconfiável como uma narração que dá “motivo para desconfiança”, já citada, ou tratando a inconfiabilidade como “propriedade” do narrador (Neumann; Nünning, 2011, p. 98), que retomaremos depois. Outra “regressão”, de resto incongruente, foi mencionada em nossas observações preliminares. Ela consiste em Nünning (2005a) finalmente ter aceitado o “autor implícito”, por muito tempo criticado, e com ele, em teoria, o modelo voltado ao autor.

151 Shen (2013, §3.2.3) associa (a) e (b) sob “a abordagem construtivista/cognitivista”, de forma bastante característica, sem dúvida.

152 Esse exagero se repete em Nünning (2005a, p. 95, 98; 2008, p. 40). Igualmente exagerada à luz de (b) é, por exemplo, a afirmação de Nünning (1997a, p. 95) de que identificar um narrador inconfiável “não depende apenas, nem mesmo principalmente, da intuição ou capacidade do leitor de ‘ler nas entrelinhas’, como Chatman e outros querem que acre-

tuais” no julgamento — não importa qual seja sua parte — transforma a declaração (exagerada) em uma inverdade absoluta, opondo-se aos próprios casos que supostamente a demonstram; e vice-versa, é claro, uma vez que a contradição é uma relação de mão dupla.

Assim, a generalidade interativa inicial e os detalhes que se seguem a ela excluem-se mutuamente. Pois o que os detalhes exemplificam é o reinado supremo da “mente” observadora individual — independentemente do quão doente, estranha, idiossincrática seja —, sem qualquer apelo a, envolvimento com, ancoragem em e, muito menos, controle de quaisquer “dados textuais”.<sup>153</sup>

Como que para dobrar a exclusão mútua — se possível —, (a) e (b) também se correlacionam com um julgamento de *inconfiabilidade* e com seu oposto diametral, respectivamente. Enquanto (a) envolve “a projeção de um narrador inconfiável”, (b) inverte os polos: o molestatador de crianças vê Humbert como confiável, assim como o machista fetichista vê o amante de manequins (embora Nünning fique recorrendo a circunlóquios em vez dessa afirmação, “não veria nada de errado em [...]; é improvável que [...] detecte qualquer distância entre [...]”). Portanto, o salto até (b) *não* é uma questão de colocar (a) “de forma direta” no que diz respeito ao resultado, negativo ou positivo, do julgamento, e tampouco em relação à sua lógica, interativa ou subjetiva.

Além disso, nessa dupla inversão — do julgamento de confiabilidade interativo e negativo de (a) para o positivo e subjetivo de (b) —, cada um

---

ditemos”. Chatman nunca vai a esse extremo, na verdade, de modo que o que Nünning realmente rejeita e abandona é sua própria defesa da licença leitora.

153 O mesmo salto entre conceitos incompatíveis se repete, por exemplo, em Nünning (2005a, p. 94-95), apenas com as alternativas agrupadas mais claramente articuladas. Primeiro, novamente, a interatividade: “Alguns teóricos (por exemplo, Yacobi, 1981, 1987, 2001; Nünning, 1998, 1999) apontaram inconfiabilidade na interação entre texto e leitor”. A frase seguinte, no entanto, salta novamente para a orientação subjetiva, puramente leitora, sob o pretexto, ou ilusão, de continuidade: “De fato, eles têm argumentado que a inconfiabilidade não é tanto um traço de caráter de um narrador, mas sim uma estratégia interpretativa do leitor”, que “tenta resolver ambiguidades e inconsistências textuais projetando um narrador inconfiável como um dispositivo hermenêutico integrativo”. E assim, novamente destacando a variabilidade, possivelmente até mesmo a excentricidade de tal integração, “o leitor ou crítico explica qualquer incongruência que possa ter detectado” (2005a, p. 94-95).

dos pares opostos faz sentido por si só. E como advogados do diabo, vamos explicar como e por quê. Por um lado, um julgamento negativo, isto é, inconfiabilidade, pode, de fato, parecer uma leitura que clama por “dados textuais” para acioná-la, mantê-la, validá-la, especialmente por meio de desarmonia dentro do texto que os leitores “projetam” no narrador. E Nünning detalha devidamente esses dados problemáticos, mas projetáveis (por exemplo, pistas, sinais, modelos), no que segue. Por outro lado, um julgamento positivo — confiabilidade — aparentemente dispensa gatilhos, sinais e coisas do gênero, pois consiste na *ausência* de desarmonia: o texto não revela nem causa dificuldades, por assim dizer, que os leitores projetariam na perspectiva narrativa.<sup>154</sup> Não é de se admirar que Nünning opte aqui pelo circunlóquio “não veria nada de errado...” com o discurso no caso de um discursor confiável. Qualquer um dos dois pares de recursos, então, faz sentido por si só, para o benefício de sua autonomia. (É isso que a defesa do diabo argumenta).

Mas esse sentido e benefício apenas redobram a perda da teoria. Pois a inconsistência múltipla entre as duas subteorias (a) e (b) torna o todo ainda mais incoerente. Além disso, dentro dessa incoerência, a orientação de (b) em função do leitor, chocantemente inserida no julgamento positivo de Humbert ou do amante de manequim pelo pervertido, não é nem mesmo a ramificação dominante, uma vez que a abordagem de Nünning é costumeiramente voltada para a *inconfiabilidade* desde os anos 1970. A dominância, na verdade, recai sobre a interação texto/leitor de (a), de modo que a linha principal de Nünning corre equidistante entre a de Booth e a nossa.

Mas como (c) se encaixa nesse panorama? Em vista da disjunção inicial “inconfiável ou não”, o novo parágrafo (c) pode parecer projetado para abranger (a) e (b) juntos com novas palavras. Contudo, como (b) não se mostra como uma versão “mais direta” de (a), (c) também não coloca o que foi dito antes “Em outras palavras”. E como poderia, dada a exclusão mútua do que vem antes, o interativo (a) e o (b) orientado em função do leitor, como já estabelecemos? Além disso, o novo parágrafo (c) tampouco

---

154 Nem que seja apenas (para ser mais exato, de acordo com a seção 3) porque qualquer problema concebível se resolve sozinho em termos de outros mecanismos de integração, assim mantendo o narrador confiável.

reformula qualquer uma dessas incompatibilidades sozinho; e, portanto, não se alinha a nenhum deles. Uma comparação atenta entre ele e os dois outros incompatíveis mostrará por que não.

Ao contrário de (a), resumidamente, (c) não apresenta nenhum “dado textual”: até mesmo “a visão de mundo do narrador” é uma inferência global e que ocorre ao longo da obra, em vez de um dado local concreto. Essa ausência de dados textuais concretos em (c) torna-se ainda mais evidente, e, com ela, o distanciamento em relação a (a), considerando que (a) envolve “a projeção de um narrador inconfiável” e, portanto, como acabamos de explicar, requer tais dados (por exemplo, sinais) para projetá-lo na “mente” e através dela: sobretudo, a do leitor interativo de (a). Ao contrário de (b), novamente, (c) não diz respeito ao “inconfiável” apartado de forma exatamente igual. Seu julgamento, negativo ou positivo, também deve, de forma excepcional, depender tanto das relações (narrador/leitor) quanto da relatividade (mais/menos) acarretadas pela “distância”: compare o leitor vendo em (b) nada “de errado” (ou, aliás, algo de errado) com o discurso, independentemente de qualquer outra pessoa e de qualquer gradação. Dessa forma, (c) tem suas peculiaridades, além de uma certa discrição autossuficiente, por sua vez, para a perda irreparável da coerência de toda a abordagem.

### **4.3. Redes de incompatibilidade: uma breve comparação**

Para entender melhor essa incoerência geral, compare a(s) definição(ões) de “narrador inconfiável” em *A Dictionary of Narratology*, de Prince (2003 [1987], p. 101).<sup>155</sup>

[x] Um narrador cujas normas e comportamentos não estão de acordo com os princípios do autor implícito, [y] um narrador cujos valores (gostos, julgamentos, senso moral) divergem daqueles do autor implícito, [z] um narrador cujo relato tem sua confiabilidade

---

155 Também é comparável a definição triplamente inconsistente à espreita em outra miniatura — duas frases de Culler (1997) — e trazida à luz, na seção 1 acima, como um exemplo preliminar.

prejudicada por várias características desse relato. ([x], [y], [z] são nossa inclusão).

O próprio Nünning (1999a, p. 65; 1999b, p. 55; 2005a, p. 91; 2008, p. 33) repetidamente desconsidera essa “definição do conceito” por considerá-la “uma mistura danosa de imprecisão e tautologia”. Imprecisa ou não, no entanto, a definição de Prince é tudo menos tautológica, uma vez que se ramifica em nada menos do que três abordagens diferentes de inconfiabilidade. Nós as identificamos com [x], [y] e [z]. Pelo contrário, sua relação é muito mais próxima do polo oposto à tautologia, ou seja, o antípoda da diversidade, culminando em incompatibilidade. De fato, isso dá margem a uma semelhança marcante com a passagem (a)–(c) de Nünning, abordada acima, em todas as afirmações, exceto as específicas (doutrinas, teorias, abordagens), encapsuladas e estranhamente justapostas pelos respectivos trios.

Brevemente, [x] ecoa a definição clássica e não operacional de Booth (1961b, p. 159), inclusive com sua misteriosa referência à “atuação” narrativa (aqui, “comportamento”) bem como à fala e, claro, às “normas” do autor implícito como padrão para ambos. Por outro lado, como a maioria das concepções desde então, [y] abandona “comportamento”, enquanto detalha “normas” em “valores (gostos, julgamentos, senso moral)”. Os dois, [x] e [y], portanto, diferem como variantes de Booth: um ligeiramente estranho, o outro absolutamente comum; um menos inclusivo por ser mais fiel e exigente, o outro, vice-versa. No entanto, [z] entra em conflito com ambos, uma vez que ali o narrador é inconfiável por “características” textuais (não especificadas) que objetivamente prejudicam seu “relato”, sem qualquer referência ao autor implícito. (Nem ao leitor, exceto que o lado receptor, sem falar na operação receptora, já é deixado de fora por [x] e [y]).

Além das definições específicas mal estruturadas de inconfiabilidade que são agrupadas nesses trechos curtos, [x]-[z] sem dúvida se assemelham aos incongruentes (a)-(c).<sup>156</sup> No entanto, justapor conceitos divergentes

---

156 O paralelo fica ainda mais próximo, pois, como será revelado na seção 4.5, até mesmo o (z) objetivista, baseado puramente em dados, encontra um equivalente em Nünning. Por ora, lembre-se dos “retornos” citados na nota 150 acima.

significa uma coisa para um glossário ou dicionário — sua função normal — e outra bem diferente para uma argumentação acadêmica.

#### 4.4. A orientação interativa, entre texto e leitor

Entretanto, fora de tais manifestações pontuais de divergência, o (a) interacional de Nünning é a principal alternativa ao (b) centrado no leitor; e também um quantitativo muito superior, no sentido de que tem uma relevância muito maior nos vários artigos de Nünning sobre o assunto. Inconsistentemente com (b), essa abordagem alternativa muda ou estende a base para o julgamento de confiabilidade até a interação leitor/texto, de modo a equilibrar (e, assim, com sorte, controlar) o jogo ilimitado da mente do leitor, independentemente de como ele opere e aonde quer que leve em qualquer caso específico. É como se, surpreendido por sua própria aventura momentânea no construtivismo “radical” — aquele da definição de Yacobi, no espírito da nossa poética de Tel Aviv —, ele procurasse a segurança e a objetividade relativa encontradas em um meio-termo.<sup>157</sup> Assim, Nünning alterna teorias divergentes, mesmo em um compasso tão pequeno quanto a passagem que acabamos de discutir ou, você deve se lembrar, no conjunto de questões “cruciais” sobre a (in)confiabilidade com que Yacobi (1981) inicia. Diante da escolha binária, “A confiabilidade e a inconfiabilidade são julgamentos de valor ou descrições?”, ele opta pelo polo subjetivo, da função leitora e carregado de valores, como um construtivista faz ou faria. Mas, como resposta à próxima pergunta, “Dados ou conjecturas?”, ele opta por nenhuma das escolhas fundamentadas, a textual ou a do polo leitor, oferecendo, em vez disso, uma combinação: “O conceito de narrador

---

157 Compare o recuo de uma construtivista autoproclamada como Fludernik em, por exemplo, “nem todo texto pode ser lido como uma narração inconfiável” (2001, p. 709). Nesse ponto, sugestivamente, mesmo um expoente inflexível orientado em função do autor com uma única leitura correta (“implícita”), como Booth (1961b, p. 311ss.), ou analistas ideológicos, como a feminista Case (1999), estão mais próximos do verdadeiro construtivismo, ao menos no que se refere a reconhecer o oposto como um fato, mesmo que inde-sejável. Isso explica a afirmação de Case (1999, p. 210n2) sobre “a possibilidade de ler todo narrador aparentemente simples como complexo”, por exemplo.

inconfiável é baseado tanto em dados textuais quanto em conjecturas do crítico” (Nünning, 1999b, p. 60 ou 1997b, p. 107).<sup>158</sup>

E, vamos enfatizar novamente, essas colocação e oscilação (a)-(b) também não representam um lapso pontual ou isolado. Pelo contrário, o problema com (a)-(b) como uma combinação incongruente de alternativas se repete, em uma variação um pouco menos drástica, dentro do próprio (a). Lá, os extremos supostamente coincidem e interagem, em vez de se alternarem. No entanto, a tensão improdutiva entre a pura centralização no leitor (de modo que até mesmo um “depravado” desfruta de uma licença interpretativa livre, até mesmo inventiva, com direito a julgamentos de confiabilidade) e a centralização tanto no texto quanto no leitor (com sua carência de objetividade, idealmente consensual) encontra um duplo análogo dentro da última, que ocupa a maior parte dos artigos, antigos ou recentes, de Nünning sobre o assunto.<sup>159</sup>

Reconsidere a chamada dupla interativa (a). Como pode tudo depender do leitor ou da mente individual, conjecturando à vontade, e, ainda assim, igualmente depender do texto compartilhado, especialmente como um conjunto de “dados” aos quais todos os leitores têm, por natureza, acesso e envolvimento? Essas duas relações de dependência, com suas respectivas escalas de poder e importância, não podem coexistir, ao menos não de forma pacífica, muito menos cooperar e se encaixar na realização de julgamentos de confiabilidade. Muito menos ainda interagir sem um ponto de referência (especialmente o autor implícito, que aqui é rejeitado) em relação ao qual é possível decidir qualquer conflito quando os dois supostos interagentes puxam em direções opostas: a favor e contra a confiabilidade, sobretudo.

---

158 Como já era de se esperar, vários relatos da orientação de Nünning oscilam em concordância. Segundo Fludernik (2005, p. 50), por exemplo, Nünning “afirma explicitamente que sua obra narratológica é uma tentativa de construtivismo”, mas, algumas linhas abaixo, sua obra abruptamente se transforma em uma tentativa de “conduzir a um meio-termo entre a análise textual de sinais, ajudando o leitor a reconhecer a inconfiabilidade e a construção ativa, por parte do leitor, de um narrador inconfiável por meio de uma estratégia interpretativa”. Veja também a nota anterior.

159 Incluindo Nünning (2005a; 2008), onde ele se retifica na questão do autor implícito, indo do ataque ao endosso. Veja 4.6 abaixo.

Para testar esse argumento, aqui vai um experimento mental. Suponha que um leitor esteja moralmente convicto de que a governanta em *A volta do parafuso* diz a verdade sobre os fantasmas que a assombram, mas um conjunto cada vez maior de contraprovas emerge ao longo da narrativa para sugerir que a verdade é realista ou psicológica, e não objetivamente factual, com o narrador compreendido e julgado de forma condizente. Mesmo que, de alguma forma, seja resolvido com efeitos negativos, esse conflito é solucionável, em princípio, *com base em leitor e texto*, ou apenas a partir de uma *disjunção entre leitor ou texto*, isso se for, de fato, solucionável? Deve-se concluir por esse último, anulando o chamado modelo interativo, conforme apresentado por Nünning, sem referência ao autor rejeitado.<sup>160</sup> Como já argumentamos contra o apelo esperançoso à “restrição”, nenhuma interatividade uniforme pode se impor a um leitor determinado ou, de forma mais abrangente, “libertado”.

Mas Nünning continua aspirando a essa interação coordenada (sem autor): acima de tudo, entre os esquemas mentais do sujeito e os sinais verbais do objeto (pistas, indicadores, marcadores) de inconfiabilidade. Seguindo Harker (1989) em relação ao modelo interativo, ele correlaciona esses dois domínios, o subjetivo *vs.* o objetivo, com o extratextual *vs.* o textual, o centrado em conceitos *vs.* o centrado em dados, as polaridades de cima para baixo e de baixo para cima, respectivamente.

No polo de interação subjetivo, centrado em conceitos ou em esquemas, de cima para baixo, encontramos vários “referenciais conceituais” prontos, todos “previamente existentes na mente do leitor” (Nünning, 1999a, p. 74), o qual aborda o texto munido deles e os coloca em prática. Esses referenciais ascendem ao *status* de definição nos artigos de Nünning (por exemplo, 1999a, p. 70) e recebem especificação proporcional. Aqui, ele reintroduz, de forma explícita, a variedade das chamadas pressuposições implícitas e não reconhecidas que, supostamente, invalidam teorias anteriores. Como você deve se lembrar, elas se encontram em premissas e preferências silenciosas referentes a mimese, realismo, verdade, objetividade,

---

160 Se não fosse resolvível de modo algum, ou não fosse resolvível por aquele leitor, haveria uma ambiguidade permanente, não apenas entre as alternativas na narrativa, mas também dentro da base interativa supostamente conjunta.

quase humanidade, modelos de mundo, senso comum, verossimilhança, “normas psicológicas, morais e linguísticas” ou normalidade, confiabilidade como valor padrão e suas variações. Supostamente, trazer tudo isso à tona as torna não apenas aceitáveis, mas uma chave para “reconceitualizar a inconfiabilidade”.

Assim reabilitados, por assim dizer, esses esquemas tradicionais e familiares agora são divididos em duas categorias, “cotidianos e literários”. As supostas chaves para a inconfiabilidade incluem, no primeiro grupo:

- conhecimento geral do mundo;
- modelo histórico de mundo ou códigos culturais;
- teorias explícitas de personalidade ou modelos implícitos de coerência psicológica e comportamento humano;
- conhecimento das normas sociais, morais ou linguísticas relevantes para o período em que um texto foi escrito e publicado (cf. Yacobi, 1987);
- a disposição psicológica e o sistema de normas e valores do leitor ou do crítico (Nünning, 1999b, p. 76).

O segundo grupo inclui:

- convenções literárias gerais [...];
- convenções e modelos de gêneros literários;
- *frames* de referência intertextuais [...];
- modelos estereotipados de personagens, como o pícaro, o soldado fanfarrão, o impostor;
- e, por último, mas não menos importante, a estrutura e as normas estabelecidas pela própria obra (Nünning, 1999b, p. 77).

Em função de sua familiaridade, não precisamos nos aprofundar nessas listas ou exemplos de esquemas (nem o criador da lista precisa). Mas vale a pena apontar onde e por que elas falham. Por ora, vamos rapidamente chamar a atenção para algumas ausências evidentes.

Como Nünning invoca, repetidamente, a “naturalização” de Culler (1975, p. 131-60), seria de se esperar que ele incorporasse todo o conjunto de formas de naturalização ali apresentadas, com os devidos ajustes à inconfiabilidade. A metade “literária”, em especial, ganharia, assim, auxílios significativos à coerência, como a paródia, com seu parodista exagerado,

porém confiável.<sup>161</sup> O que se mostra ainda mais perceptivelmente ausente, de fato surpreendentemente, para uma autodenominada reconceitualização “cognitiva”, é a variedade de esquemas que se multiplicam e predominam nas ciências cognitivas. A pesquisa feita sobre narrativa nessa área é particularmente abundante em tais modelos mentais — estruturas de conhecimento que aplicamos ao texto —, do modesto “*script*” aos padrões “temáticos” e “explanatórios”. (Veja Sternberg, 2003a; 2003b; 2004; 2009 para uma visão geral da pesquisa cognitivista sobre narrativa.) O menosprezo pelos vários esquemas oferecidos pela disciplina escolhida, e tão relevantes quanto aqueles reunidos aqui de outras fontes, não é fácil de se entender.

Mas a ausência mais perceptível e lamentável, dada sua relação direta com a (in)confiabilidade, é a dos mecanismos de integração de Yacobi (por exemplo, 1981 e seção 3 acima), tomados como um conjunto.<sup>162</sup> Nünning deixa de considerar esses mecanismos como tais, embora ele próprio (1999a, p. 77n10) indique sua “relevância direta para o problema [da inconfiabilidade da narrativa]”. E as consequências de sua negligência, ao contrário das omissões mencionadas anteriormente, vão muito além de quaisquer lacunas particulares deixadas nas duas coleções de esquemas.

Mas essas dificuldades maiores, operacionais e conceituais são naturalmente mais bem traçadas à luz do modelo interativo como um todo. Com isso em mente, é importante perceber a natureza (papel, *status*, orientação) dos referenciais conceituais, tanto os “cotidianos” quanto os “literários”, dentro desse modelo. Para o bem ou para o mal, todos eles são subjetivos, bem como mentais, esquemáticos, importados de fora para dentro da narrativa e aplicados de cima para baixo, incluindo o julgamento de confiabilidade. O próprio Nünning (1999a, p. 70, 71, 73, 76) os descreve como “eivados de subjetividade”, “difíceis de estabelecer e aceitar”, dependentes “da disposição psicológica e do sistema de normas e valores do leitor ou crítico”, portanto, “passíveis de questionamento” (cf. o julgamento “relativista”

---

161 Sobre o que a “naturalização” oferece e do que carece, consulte Sternberg (1983d, p. 163-165; 2012, p. 405-411).

162 Cada uma das duas listas de Nünning citadas acima reconhece um desses mecanismos, de forma isolada do restante.

em Pettersson, 2005, p. 68).<sup>163</sup> Ao contrário da maioria dos esquemas originais no cognitivismo e na poética — de onde essas duas listas supostamente vêm —, não há nada de universalista ou regular, ou mesmo moderadamente intersubjetivo, nas estruturas mentais emprestadas por Nünning, muito menos sua aplicação de cima para baixo por usuários. Sendo assim, esses padrões conceituais, na verdade, não apenas correspondem ao modelo centrado no leitor, mas igualmente pertencem a ele e, em vez disso ou além disso, poderiam ter sido listados em relação a ele.<sup>164</sup> Obviamente, as duas listas de esquemas de Nünning estão disponíveis até mesmo para os leitores mais idiossincráticos e são amplamente utilizadas na prática. Quem aborda textos sem algum conhecimento de mundo e convenção, por exemplo, que dirá sem suas próprias tendências “psicológicas” e “normativas”? (No mínimo, o repertório de esquemas em que os leitores individuais se baseiam se estende até muito mais longe, como observamos, do que as listas visivelmente repletas de falhas de Nünning. Basta pensar em auxílios básicos

---

163 É por isso que o recurso esquemático “por último, mas não menos importante”, “a estrutura e as normas estabelecidas pela obra em si”, estranhamente diverge do restante, sendo inerente ao texto e, portanto, objetivo. Outra divergência estranha e excepcional é que “narradores que violam normas morais e éticas estabelecidas são geralmente considerados inconfiáveis” (Nünning, 2005b, p. 496), em vez de estarem sujeitos a julgamentos diversos, até mesmo contrários. Mas essas duas declarações são apenas autocontradições pontuais, que também contradizem uma à outra; e, assim, ambas comprovam a regra da variabilidade na aplicação de esquemas neutros (“cognitivos”). Em geral, Nünning, portanto, não “suplementa o construtivismo com uma abordagem cognitiva para entender a narrativa”, como afirma Phelan (2005, p. 43). Ambas as orientações estão centradas no leitor em Nünning (“evadas de subjetividade”) e, portanto, não são mutuamente complementares, mas sobrepostas ou coextensivas. Em vez disso, Nünning substitui o “construtivismo por uma abordagem cognitiva” associada a “sinais textuais” para equilíbrio objetivo. Mesmo assim, a objetividade é atribuída por ele aos sinais, não ao esquematismo cognitivo que Korthals-Altes (2014, p. 150-151), por exemplo, associa excessivamente a eles e descreve, equivocadamente, como uma proposta para “um procedimento mais científico”. Hansen (2007, p. 236, 239) também o descreve equivocadamente como uma proposta de “um conjunto de valores compartilhados por todos os leitores”, enquanto reclama que Nünning “infelizmente” deixa de fora “o nível textual em que a inconfiabilidade é estabelecida”: uma inversão dos fatos relativos a ambos os componentes da abordagem interativa. Todas essas interpretações equivocadas só pioram a confusão.

164 Daí também a frase autodescritiva “uma abordagem cognitiva e centrada no leitor” (Nünning, 2005b, p. 496).

para a criação de sentido, como o “*script*” ou a “solução de problemas” do cognitivista e nossos mecanismos de integração.)

Ao mesmo tempo, os “referenciais conceituais” ganham suporte objetivo — ou a aparência disso —, agora oficialmente e na forma de “sinais” ou “pistas” ou “marcadores” textuais e centrados nos dados.

Consequentemente, o outro polo da dupla interação de Nünning envolve um suposto deslocamento “em direção a um relato sistemático de pistas da narração inconfiável” (1997a, p. 95ff.). Assim como os esquemas conceituais supostamente fizeram antes, as pistas agora fornecem a “chave” para “os problemas complexos” em questão e, acima de tudo, para “o motivo pelo qual um leitor *afirma* que um narrador é louco ou inconfiável”.

Que sinais textuais e contextuais sugerem ao leitor que a confiabilidade do narrador pode ser suspeita? Que padrões permitem que o crítico reconheça um narrador inconfiável ao se deparar com ele? Em suma: como detectar a inconfiabilidade do narrador? (1997a, p. 95).

A “ampla gama” dessas “pistas identificáveis” ou “definíveis” é, em grande parte, composta pelo que descrevemos como gatilhos para o jogo de mecanismos, perspectivo e outros, a saber: incoerências textuais (conflitos, discrepâncias, descontinuidades, ambiguidades ou, de forma mais inclusiva, *lacunas*) de todos os tipos.<sup>165</sup> Eles se manifestam em confrontos entre diferentes enunciados do narrador, entre “enunciados e ações”, entre “estória e discurso”, entre a “representação” e a “interpretação” dos eventos pelo narrador (Nünning, 1997a, p. 96). As “pistas de inconfiabilidade” relacionadas incluem as “peculiaridades estilísticas” e a “violação das normas linguísticas” ou “tiques e hábitos verbais” do narrador (Wall, 1994, p. 19). Além disso, postulando “um vínculo estreito” entre a “subjetividade” do locutor e o “efeito” de inconfiabilidade, Nünning (1997, p. 97) adota “o relato de certa forma exaustivo” do primeiro apresentado por Fludernik (1993b, p.

---

165 As “pistas” ou “sinais” são mais detalhados em Nünning (1997a, p. 95-99), com resumos em Nünning (1999a, p. 74; 1999b, p. 64-65; 2005a, p. 102-104), em Olson (2003, p. 97-98) e em Heyd (2006, p. 237-240).

227-279). Tais “indicações de inconfiabilidade” consistem, por exemplo, na frequência de expressões “centradas no locutor” e “centradas no destinatário”, em anormalidades sintáticas (por exemplo, “frases incompletas, interjeições...”) ou em escolhas lexicais perceptíveis (por exemplo, vocabulário emotivo). Em termos de composição, tensões análogas se apresentam em “relatos multiperspectivos dos mesmos eventos” (Fludernik, 1993b, p. 97-98): o que Sternberg (1985, p. 365-440) chama de “estrutura de repetição”, desde divergências pontuais entre as versões de personagens àquelas que perpassam toda a obra em *Rashomon* ou no *Quarteto de Alexandria*, com suas várias partes.<sup>166</sup> Sinais adicionais podem ser tão diversos quanto o questionamento explícito do texto quanto à confiabilidade do narrador e paratextos como títulos ou posfácios (por exemplo, como o de Nabokov para *Lolita*).<sup>167</sup>

A essa altura, nem é preciso dizer que tudo isso depende estritamente do contexto e pode muito bem acompanhar uma narração confiável ou ambígua. Essa superabundância de sinais apenas denuncia o medo de uma licença interpretativa e busca uma proteção contra ela na ancoragem objetiva, por assim dizer. O que está longe de legitimar o julgamento de confiabilidade do depravado ou do fetichista. Além disso, o próprio julgamento do leitor sequer conta mais como a força principal em comparação com elementos “estruturais” ou “semânticos” “da base textual”, mas se resume a um fator que precisa ser “levado em consideração” dentro do modelo interativo. Esse anseio por uma garantia objetiva, ou ancoragem, novamente inviabiliza, portanto, qualquer “reconceitualização” orientada em função do leitor, o que se seguiria ou complementaria aquela que se originou, décadas antes, em Yacobi (1981) e sua estrutura construtivista mais ampla. O mesmo anseio também nos leva à próxima subseção, na qual

---

166 Incluindo as adaptações cinematográficas e equivalentes: ver Shaham (2010; 2013).

167 Em outros textos, foram propostos sinais diferentes ou adicionais. Assim, Rasley (2008, p. 5) concentra-se no “excesso” (de sinceridade, casualidade, ênfase, informação). Os sinais também podem aparecer sob outros nomes, mais dignos ou determinantes. Aqui recaem os supostos “tipos” de narrador inconfiável em Riggan (1981) e em Phelan (2005, p. 49-53): por exemplo, o louco e o narrador que sonega informações, respectivamente.

o veremos chegando ao extremo de mais uma abordagem autossuficiente e irreconciliável.

#### **4.5. Objetivismo: reflexos em miniatura e em grande escala (expressões, revelações)**

O quadro confuso emaranhado até agora ainda não esgota as abordagens à inconfiabilidade, em termos de (in)confiabilidade e discurso em geral, que são representadas por Nünning de forma útil, ainda que infeliz. Útil porque o desemaranhar, a especificação e a comparação de abordagens são os principais objetivos de nossa análise, especialmente nas seções iniciais. Porém infeliz, é claro, já que o próprio Nünning continua alternando entre abordagens mutuamente excludentes; e essa instabilidade ainda nem foi exibida em sua forma mais drástica. Em outro ponto, Nünning às vezes vai ao extremo diametralmente oposto ao modelo centrado no leitor, orientado em função do sujeito; mais especificamente, ao puro objetivismo, como se a inconfiabilidade estivesse resumida ao texto: uma característica negativa do mediador visível a todos aqueles que têm olhos para ver. Portanto, tal objetivismo, ou formalismo, colide violentamente contra ambas as abordagens traçadas e comparadas até agora, com a violência oscilando entre “mera” incompatibilidade e contradição total, com o vaivém entre as três consequentemente radicalizado.

William Nelles (2011, p. 109) talvez seja o único que chama a abordagem de Nünning de “estritamente centrada no texto”.<sup>168</sup> Isso faz com que nos perguntemos por que ele acha isso, apesar da relevância, do apelo e, certamente, da frequência de outros rótulos, especialmente o do polo oposto, “centrado no leitor”. Seja como for, “estritamente” descartaria as múltiplas alternativas já traçadas e as que ainda estão por vir.

Essa oscilação fatal se revela de várias maneiras, algumas mais extensas ou recorrentes ou transparentes, outras menos. Mas todas contribuem

---

168 Compare, por exemplo, como Olson (2003, p. 97) descreve sua abordagem: “A inconfiabilidade do narrador não é uma qualidade objetiva e estável, mas uma função da recepção do leitor [...]. Portanto, a inconfiabilidade é uma estratégia para ler textos, e não um fenômeno inerente ao texto”.

para o desenvolvimento de nossa análise e argumentação correntes. Elas mostram ainda mais a complexidade do problema, com suas implicações; o quão revelador é o fato de que ele (juntamente com seus diversos análogos em outros contextos) tem sido, de forma geral, ignorado por tanto tempo; e como evitar ambos os obstáculos ao avanço, a começar pelo seu reconhecimento como tais. Em termos mais positivos, o avanço começa aqui com distinção entre as linhas de abordagem que se cruzam em Nünning: a construtivista, chegando ao ponto do subjetivismo, a interativa e, agora, a objetivista (ou formalista).

Ao trazer à tona os reflexos desse mais novo advento e complicação, o objetivismo, passaremos de revelações em miniatura às de grande escala, assim como das mais às menos ocultas.<sup>169</sup>

- (1) O que resume, de forma mais reveladora, a oscilação entre os extremos do objetivismo (formalismo, essencialismo, reificação, tudo na superfície do texto) e a dependência do sujeito (projetar, inventar, relativizar, tudo na mente do observador) é a mudança na concepção de confiabilidade entre aquilo que é evidente e aquilo que se deduz: um traço de caráter do mediador (narrador, refletor) e uma construção perspectiva projetada por nós, leitores, para dar sentido à narrativa às custas do mediador. A essa altura, nem é preciso dizer que aqui está o cerne da questão, junto com a diferença central entre as abordagens tradicionais problemáticas e o desvio construtivista. Vamos relembra as perguntas com as quais Yacobi (1981, p. 113) inicia. “A confiabilidade e a inconfiabilidade são [...] dados ou conjecturas [...]? Características autônomas ou produtos de combinações fixas de outras características?” Já citamos uma resposta que é recorrente em Nünning (por exemplo, 1999b, p. 60), uma resposta tão orientada em função do leitor a ponto de evidenciar seu acolhimento do sujeito pedófilo. “Não são nem características autônomas, nem produtos de combinações fixas de outras características, mas sim misturas arbitrárias e muito inusitadas de ingredientes heterogêneos.” Mas então, ele também dá, repetidamente, a

---

169 Dentro de uma abordagem objetivista com um único interesse, os mesmos reflexos contariam não como revelações ou autotraições, mas como expressões dessa abordagem, intencionais ou não. Para alguns casos em questão, consulte a nota 171 abaixo.

resposta contrária, adequada a um fervoroso objetivista textualista ou formalista. Por exemplo, a confiabilidade do narrador “é comprometida” por “conhecimento limitado, envolvimento emocional [...] e normas questionáveis [...]”. Como essas características indicam, a narração “inconfiável” é “uma propriedade” dos narradores, principalmente os “homodiegéticos” (Neumann; Nünning, 2011, p. 98; Nünning, 1997b, p. 84; 1999a, p. 78-79).<sup>170</sup>

Além disso, essa propriedade comum supostamente se ramifica, naquele subgrupo de narradores, de acordo com o traço de caráter que os torna inconfiáveis. Os tipos incluem o louco, o hipócrita, o pervertido, o mentiroso, o malandro (Nünning, 1999a, p. 99, com base em Riggan, 1981). “Nenhuma característica autônoma” torna-se um essencialismo que reifica a característica e suas múltiplas ramificações.<sup>171</sup>

- (2) Entre os reflexos em miniatura (expressões ou, aqui, revelações) do objetivismo, há um outro que tem uma importância específica

---

170 Como sempre, os extremos se encontram em seguida: “A inconfiabilidade não é apenas um traço de caráter de um narrador, mas também uma estratégia interpretativa do leitor” (Neumann; Nünning, 2011, p. 99). Como se essa mistura não fosse desconcertante o suficiente, ela é creditada tanto a Yacobi (1981; 1987; 2001) quanto a Nünning (1998; 1999).

171 Veja também a nota 150 acima e a discussão de Olson (2003) como “operacionalizadora” na seção 2.4. A mesma objetificação tradicional ressurge em outros contextos, muitas vezes contra outra, ou até mesmo a principal, linha, premissa ou análise dentro da abordagem em questão. Veja exemplos nos pontos (2)-(5) que vêm em seguida. Com uma reviravolta disciplinar, tal abordagem também se manifesta em Bortolussi e Dixon (2003, p. 38ff.), sobre a “objetividade” de “características textuais”, incluindo aquelas relacionadas à inconfiabilidade. Os autores terem baseado seu livro na ciência cognitiva e o intitulado *Psiconarratologia* apenas torna mais estranho ainda o fato de descreverem essas características como “objetivas, precisas, estáveis” (2003, p. 38ff.) em vez de como construções mentais nascidas do processo de leitura ou visualização, inclusive de tentativa e erro. Da mesma forma, por exemplo, lembre-se das seções 3.3.3, sobre a ancoragem da inconfiabilidade no discurso ou nas próprias qualidades do narrador, e 3.3.5, sobre o apego boothiano de Shen (2013) à comunicação. Shen (2013, §1) também textualiza a inconfiabilidade como “uma característica do discurso narrativo”, e então passa a subgrupá-la em, ou por, evidências textuais de nível inferior: relatos imprecisos, subnotificação e outras supostas violações flagrantes do devido desempenho narrativo. Assim já faz Phelan (2005, p. 49-53), de quem deriva esse ato objetivista de subagrupar (“tipologia”), em contraste com a abordagem “retórica” declarada. Assim como quem mais adota essa abordagem generalizante de narração inconfiável com tipos formais de desvio na narração, comparáveis aos “sinais” de Nünning. (Detalhes na seção 4.5, sobre Eixos de [In]confiabilidade).

metodológica e teórica. Nünning, repetida e corretamente, enfatiza a necessidade de se expor e explicitar as suposições silenciosas, ou o que ele chama de “estrutura pressuposicional”, todas “não reconhecidas”, nas quais “teorias de narração inconfiável foram baseadas até o momento” (1999a, p. 71; 1999b, p. 61ff; 2005a, p. 95-96; 2008, p. 41ff.). Essa metacrítica é, sem dúvida, essencialmente bem-vinda e, na verdade, tardia. Mas, como a caridade, ela deve começar em casa. Nünning faria bem em direcionar o mesmo olhar crítico para seu próprio argumento. É isso que nossa análise anterior demonstra progressivamente desde o início. Sua própria “estrutura pressuposicional” também se beneficiaria de tal autocrítica — principalmente quando essa estrutura fundamenta sua crítica contundente e abrangente aos seus precursores na área. É, portanto, adequado começar com a desatenção típica de Nünning à sua própria pressuposição, no sentido mais rigoroso do termo.

Nesse sentido rigoroso, o termo inclui o funcionamento da facticidade, que tem grande relevância para o discurso (in)confiável. A obra clássica sobre facticidade (incluindo verbos como *saber*, *perceber*, *reconhecer*, *descobrir*, *ignorar*, *esquecer*, *lamentar*), como um tipo de pressuposto, é de Kiparsky e Kiparsky (1971). De acordo com eles, o uso de um elemento factivo (por exemplo, verbo) na oração principal compromete o falante com a verdade do objeto, a oração iniciada por *que*. Por exemplo, dizer “Eu sabia [em vez de acreditava, supunha ou inferia] que ela havia dado a resposta certa” compromete-me com a correção de sua resposta, o que é pressuposto pelo uso de “sabia”. Por outro lado, tendo feito essa declaração, não posso negar logicamente a correção de sua resposta, ao passo que eu poderia negá-la com impunidade se tivesse usado, em vez disso, os verbos de elocução não pressuposicionais da citação de pensamento: “Eu acreditava...” ou “Eu supunha...” ou o igualmente evasivo “Eu pensei que soubesse...”. Sternberg (2001a), em “Factives and Perspectives”, investiga e redefine o fenômeno em termos de perspectiva, com especial atenção à (in)confiabilidade. Assim reconcebido, portanto, tal fenômeno tem uma relação direta com o panorama atual.

Por ora, porém, vamos nos concentrar em sua aplicação objetivista metacrítica. Nünning, entre outros, de fato associa a inconfiabilidade com verbos factivos, como “saber” ou “reconhecer”, que, por definição, a pressupõem e objetificam: eles rotulam o narrador citado (“sabido”, “reconhecido”) na frase como inconfiável dentro do mundo e do mundo do discurso em questão, por força do pressuposto. “Por definição” porque, como pressupostos, esses verbos factivos comprometem o falante (aqui, o acadêmico), que opta por eles com a factualidade de seu objeto verbal, isto é, com a veracidade da afirmação feita sobre o narrador inconfiável na oração objetiva (“que...”) ou com a existência do objeto direto em uma frase simples. O factivo, associado à inconfiabilidade, então, estabelece a inconfiabilidade como um fato; o objeto gramatical denota uma realidade objetiva de narração inconfiável ou referente a ela, em termos do enunciado em questão.

Considere, por exemplo, o interesse de Nünning em “como os leitores *sabem* que um narrador é inconfiável quando se deparam com um” (1997b, p. 86, 95; 1999a, p. 69; 1999b, p. 58; 2008, p. 38, grifo nosso) ou em “padrões [que] permitem que o crítico *reconheça* um narrador inconfiável quando se depara com um” (1997b, p. 95; 1999a, p. 65; 1999b, p. 54; 2005a, p. 94, 101, 104; 2008, p. 33, 52, grifo nosso). Os grifos que aplicamos aos verbos de ação devem ajudar a trazer à tona o funcionamento silencioso de sua factividade. O mesmo deve acontecer em uma comparação com variantes subjetivas, orientadas em função do leitor, evasivas — por não serem pressuposicionais — como “*todos parecem saber* o que é um narrador inconfiável” ou “os padrões” pelos quais “*críticos pensam que reconhecem* um narrador inconfiável quando se deparam com um” (Nünning, 1999a, p. 81; 1999b, p. 53, 60, grifo nosso). Para se ter certeza absoluta, porém, aqui está o que eles revelam. Quando se fala sobre saber ou reconhecer algo (por exemplo, um narrador inconfiável) logo de cara, esse “algo” está, necessária e conseqüentemente, sendo considerado existente, em vez de imaginado, hipotético ou criado. Portanto, conhecer ou reconhecer inconfiabilidade se opõe à sua “projeção” ou “invenção” em outra passagem de Nünning, e o contraste diametral sintetiza aquele entre as abordagens

orientadas em função do texto e do leitor, entre o objetivismo puro e a licença interpretativa livre. De forma similar à “*identificação* de um narrador inconfiável” (Nünning, 1997a, p. 102), ou ao questionamento de “como os leitores *detectam* a inconfiabilidade” (1997a, p. 90, 95, 101; 2005a, p. 101, 103; 2008, p. 52), ou à declaração factivizada de que certas características linguísticas “desempenham um papel importante em *detectar* a inconfiabilidade do narrador” (2005a, p. 103), ou ao uso de um quase sinônimo em referência a “um método específico para *identificar* uma narração inconfiável” (2005a, p. 93), ou às “principais diretrizes para *decidir* se um romance pode ser considerado confiável ou não” (2005a, p. 105).<sup>172</sup>

Inversamente, dizer “eu sabia [ou reconheci, ou detectei, ou identifiquei etc.] que o narrador era inconfiável, mas ele se mostrou confiável” ameaça o que é dito com inconsistência fundamental — o colapso do significado —, assim como “eu sabia que ela havia dado a resposta certa, mas ela não havia feito isso [na verdade, ela esqueceu, deu a resposta errada etc.]” ou “eu reconheci a esposa dele na festa, mas ele não era casado”. Pois todas essas afirmações factivizam o que é, ou acaba sendo, objetivamente falso, talvez imaginário (isto é, subjetivo), mas, de qualquer forma, contrafactual. Esses absurdos de factivizar o contrafactual novamente refletem em miniatura como Nünning, violentamente, junta as respectivas teorias incompatíveis, assim “reconceitualizando”

---

172 Compare com “o leitor reconhece a inconfiabilidade específica [do narrador]”; em de Bruyn (2008, p. 209, 211), que, em princípio, endossa uma “abordagem orientada em função do leitor”, obviamente incompatível com tal factividade. Ou com a inconsistência entre a suposta rapidez dos leitores em “reconhecer a inconfiabilidade de um narrador” e o debate circundante sobre a “ambiguidade” da narração e sua resolução precária (Schauber; Spolsky, 1986, p. 33-34). Ou entre filósofos, “nos tornamos especialistas em reconhecer narradores inconfiáveis”, em Currie (1995b, p. 19), que, de resto, exige uma inferência “complexa” de inconfiabilidade. Da mesma forma, Walsh (1997, p. 505) (além de, por exemplo, Hansen [2007, p. 238]) considera como “devemos identificar a narração inconfiável”. E Phillips (2009) propõe um “modelo para a detecção da inconfiabilidade” baseado no texto, mas conclui que a questão se torna, “no final das contas, impossível de determinar” em *American Psycho*. Apenas alguns dos muitos exemplos análogos, frequentemente autodelatores, de compromisso com a factividade e, portanto, com o objetivismo. Da mesma forma com as formas de compromisso discutidas na sequência.

a narração inconfiável para um efeito impossível. Ele combina esses incompatíveis às custas da discórdia interna em relação ao próprio modo de existência da inconfiabilidade — no texto? na mente? —, daí sua determinação *ou* construção.

- (3) Falando em “determinação”, esse substantivo ou o verbo cognato forçosamente conferem ao objeto resultante um *status* factual, mais uma vez independentemente de seu usuário estar ciente dele. Eles, portanto, operam aqui como outra revelação em miniatura do objetivismo (por exemplo, Nünning, 1997a, p. 101; 1999a, p. 66, 70; 2005a, p. 91-93, 95, 98; 2008, p. 33). Ou seja, “determinar algo” acarreta, para o algo determinado (por exemplo, um narrador confiável ou não), quase as mesmas implicações factivas da existência objetiva no texto e no mundo do texto. Considere, por exemplo, a referência de Nünning aos indicadores necessários para “determinar a inconfiabilidade de um narrador” (1997a, p. 101; 2005a, p. 98) ou aqueles que não “fornecem uma base confiável para determinar a inconfiabilidade de um narrador” (1999a, p. 66; 2005a, p. 91). Da mesma forma com as linguagens de “apresentar”, “exibir”, “estabelecer” ou “resolver”, cujo objeto (in)confiável assume existência textual como tal, visível a todos os presentes ou seguramente inferível por eles a partir dos respectivos verbos.

Assim, *O morro dos ventos uivantes* “apresenta dois narradores inconfiáveis” (1997a, p. 92); outros textos “expõem” ou “exibem características de inconfiabilidade narrativa” (1999a, p. 75; 2005b, p. 495); ou “o estabelecimento de uma leitura” (2005a, p. 97); ou, de forma mais geral, a “noção de inconfiabilidade pressupõe algum tipo de padrão para determinar se os fatos ou as interpretações fornecidas por um narrador podem ou não ser considerados suspeitos” (1999a, p. 71).<sup>173</sup>

---

173 Aqui estão algumas revelações análogas à objetificação de Nünning; Hansen (2007, p. 239, 241), Korthals-Altes (2014, p. 148, 151). Análogos semelhantes podem ser aduzidos às ações de *detectar*, *discernir*, *decidir*, *determinar*, *apresentar*, *expor*, *exibir*, *resolver*, entre outras, de Nünning. Um exemplo em miniatura de uma contradição objetivista/inferencial poderia ser “a detecção de inconfiabilidade pertence à atribuição de intenção” (Korthals-Altes, 2015, p. 61). Ou Fludernik (2005, p. 50), assumindo “um meio-termo entre a análise textual de sinais que ajudam o leitor a reconhecer a inconfiabilidade e a construção ativa, por parte do leitor, de um narrador inconfiável por meio de uma estratégia interpretativa”.

Nünning até mesmo leva, de diversas maneiras, a objetivação da narrativa e do narrador inconfiáveis ao limite de uma forma reificada no texto ou mesmo em sua superfície. Ele então chega ao ponto de chamar os dois de “uma resposta formal a desenvolvimentos culturais mais amplos” e de colocá-los entre as “propriedades formais” do romance (1997b, p. 94-95). Ele também os reifica em uma ferramenta disponível ao contador de histórias: ao romancista, por exemplo, e, em tudo menos no nome, ao autor implícito. Considere substantivos objetivantes como “a técnica conhecida como narração inconfiável” (2005a, p. 105; 2008, p. 58): nada que seja, ou não mais, projetável pelos leitores e consequentemente hipotético — muito menos inventado arbitrariamente —, mas um dispositivo, padrão, recurso, componente textual, “assim como outras técnicas narrativas” (1997b, p. 94).<sup>174</sup> Em suma, a inconfiabilidade não conta aqui como uma “técnica” de leitura, como mecanismos de integração; conta ainda menos do que como um produto da leitura. Tampouco constitui uma técnica de narração, porque os narradores não escolhem, via de regra, ser considerados inconfiáveis, apenas escolhem fazer com que os outros o sejam: entre as vozes e pontos de vista que eles próprios citam. (Exceções justificadas à regra podem ser encontradas em “Testemunha de acusação”, de Agatha Christie, e em *O espião que saiu do frio*, de John le Carré). A escolha de “narração inconfiável” pertence, na verdade, a um participante em um nível mais alto, que silenciosamente a cria e controla para um propósito, incluindo como e por que o narrador a revela. Seguindo essa linha de raciocínio, então, tal narração contaria como uma “técnica” de criação de narrativa e de narrador: de contar — ou melhor, criar — histórias.<sup>175</sup>

---

174 Mas então, a ideia de textualidade, ou textualização, de Nünning dificilmente é bem definida ou mesmo estável. Daí, por exemplo, essa afirmação autorrefutante: “O conceito do autor implícito é bastante problemático porque cria a ilusão de que é um fenômeno puramente textual” (Nünning, 2005a, p. 91; ver também p. 92 sobre o autor implícito como um “disfarce” para “falar sobre fenômenos textuais”). Se “implícito”, como pode o autor ser considerado “um fenômeno puramente textual”, ou seja, um dado e não uma construção? Quem, portanto, cairia nessa “ilusão”? Infelizmente, uma ideia confusa de textualidade não é, exatamente, uma exceção rara e idiossincrática.

175 Na verdade, Shen (2013, §2) explicitamente (e, no contexto, menos irreconciliavel-

(4) Ideias opostas de inconfiabilidade são imediatamente aproximadas ou justapostas, mesmo dentro de uma única locução ou frase. No exemplo mais surpreendente, o narrador inconfiável é definido como aquele cuja perspectiva colide com o esquema de valores “de todo o texto ou do leitor” (Nünning, 1999a, p. 69; 1999b, p. 59). O contexto de definição, a escala em miniatura, a exposição da disjunção e a recorrência da frase: todos unem esforços para maximizar o espanto produzido pelo livre intercâmbio de teorias dicotômicas, de “texto” OU “leitor”.<sup>176</sup>

Um exemplo complementar, porém mais oblíquo, seria a afirmação de Nünning de que sua “reconceitualização” ou “reorientação radical” consiste em descrever “como os textos que exibem características de narração inconfiável são lidos” (Nünning, 1999a, p. 70; 1999b, p. 60, 75; 2008, p. 39). Aqui se esconde, em miniatura, outra autocontradição. O texto exhibe essas características, como em (3) acima, ou o leitor as constrói (produz, até mesmo projeta livremente ou, inversamente, dispensa)? Se expostas no texto, qual a necessidade de uma leitura dessas características, quanto mais de sua análise? Registrá-las seria suficiente. Do que depende a inconfiabilidade, das características ou da leitura? (Atenção, não “*sua* leitura”, o que pressupõe que as características existem para serem lidas e, assim, se funde com a opção anterior, objetivista e autocontraditória). A frase em questão, no entanto, força, em vez disso, outra relação ilógica de tanto/quanto: desativa qualquer escolha, principalmente a escolha a favor da alternativa de “leitura”, que sozinha justificaria a chamada “reorientação radical” ou “reconceitualização” em Nünning.

(5) Cruciais e cumulativos, (1)-(4) são, contudo, pequenas e dispersas revelações da orientação de Nünning em direção a uma concepção, uma manifestação e um reconhecimento seguros, homogêneos e puramente objetivos de inconfiabilidade. No entanto, essas revelações verbais pontuais encontram um equivalente contínuo e em grande escala, o

---

mente) o objetiviza em “um dispositivo retórico” que é “codificado pelo autor”.

176 Sua associação em outros contextos (por exemplo, “o texto inteiro, bem como o leitor” [1997b, p. 107]) não é muito melhor: sintetiza o modelo “interativo”, discutido em 4.4 acima.

qual é ainda mais bizarro por se contentar em permanecer alheio ao que acarreta e a como se choca com outras linhas desordenadas pelo argumento. Esse equivalente que encontram se esconde na transição, por parte de Nünning (1997a, p. 90-95), da análise sincrônica para o delineamento “da trajetória do narrador inconfiável na ficção britânica”. Como tal, é claro, esse delineamento histórico não trata mais de inferências, projeções, construções e ambiguidades de leitura, muito menos invenções livres, mas sim, supostamente, de questões práticas sobre a inconfiabilidade no movimento diacrônico.<sup>177</sup>

Assim, de fato, Nünning o desenvolve. Então, ele afirma, com confiança, que essa trajetória começa “no final do século XVIII”, mas não com os narradores de Defoe, apesar de suas memórias “defeituosas” ou de seus relatos “inconsistentes”, nem com os correspondentes de Richardson, apesar de sua “cognição [...] subjetiva”, nem com os escritores de cartas de Smollett, apesar de todas as suas “idiossincrasias”. Embora todos esses narradores tenham sido considerados inconfiáveis por muitos leitores — assim como uma infinidade de outros que vieram antes e depois pelos mesmos motivos —, Nünning acredita saber mais do que os outros. Em vez disso, ele traça a ascensão do “narrador plenamente inconfiável” ao relativamente obscuro *Castle Rackrent* (1800), de Maria Edgeworth. Nünning esquiva-se de explicar por que o conto “peculiar”, inconsistente e cognitivamente subjetivo de Thady conta como inconfiável, enquanto os paralelos e precedentes acima não, mas ele insiste que assim é o caso histórico. Nem é preciso dizer que isso equivale ao objetivismo por excelência — ainda mais dogmático ou menos empírico do que a maioria — e o resto do delineamento diacrônico elabora variações sobre ele o tempo todo. Por outro lado, isso se opõe à ideia de Nünning (por exemplo, 2005a, p. 98-99) do eixo diacrônico como uma força relativizadora: sobre a alegação orientada em função do receptor de que nossa “projeção” ou nossa “invenção” de narradores inconfiáveis continuam mudando ao longo da história.

---

177 Ou o contrário, como Richard Aczel (2001, p. 614) bem explica: “Se a inconfiabilidade de um narrador é uma construção do leitor, a trajetória da narração inconfiável só pode ser uma trajetória de leituras, e não uma cronologia de textos”.

Além disso, assim como (1)-(3), isso se contrapõe à crítica repetida de Nünning (por exemplo, 1999a, p. 67; 2005a, p. 92; 2008, p. 35) a “uma única interpretação correta”: aqui, ele até mesmo aspira a uma única interpretação correta tanto do eixo histórico quanto do textual. Nenhum “talvez” ou “provavelmente” modalizantes qualificam as declarações categóricas, com a certeza de que evidenciam as características e as fortunas da confiabilidade.<sup>178</sup>

#### **4.6. Como o autor implícito e a centralização no autor (re)entram pela porta dos fundos**

Dessas três abordagens incompatíveis, como dissemos, a interativa, orientada em função do texto e do leitor, é a mais recorrente nas obras de Nünning da década de 1990. A maioria de seus problemas já foram expostos acima, mas agora é hora de incluir o mais escondido e perturbador deles. Tal relação interativa de tanto/quanto não apenas impede a reconceitualização orientada em função do leitor, muitas vezes citada ou declarada por Nünning e atribuída a ele por outros (Veja 4.1 acima). Ao professar a interatividade, Nünning, assim, substitui o modelo de discurso construtivista, interpretativo, permissivo e sem autor pelo antípoda comunicativo, e depois de volta ao autor implícito, que fora oficial e verbalmente descartado da existência discursiva, a não ser como um “fantasma”. Nünning nunca reconhece essa troca fatal de modelo e provavelmente a negaria — assim como seus seguidores —, mas em vão. Uma vez que a confiabilidade do narrador passa a depender da interação do leitor com o texto, a dependência aqui envolve um autor produzindo um texto para se comunicar com o leitor pelas costas do narrador (por exemplo, por meio de sinais irônicos ou de distanciamento).<sup>179</sup> O “texto” simplesmente (e convencionalmente,

---

178 Em vez disso, Aczel (2001, p. 613-614) começa descrevendo como típica da “virada histórica pré-clássica da narratologia pós-clássica” a “abordagem diacrônica do fenômeno da ‘narração inconfiável’” de Nünning, mas depois, de forma contraditória, a descreve como “construtivista”, pela qual a confiabilidade muda “das características intrínsecas ao texto para as percepções do leitor”.

179 É também por isso que o seguinte ponto de vista não se encaixa no modelo co-

ainda que aqui involuntariamente) serve como uma metonímia para seu autor.<sup>180</sup>

Na verdade, o “modelo interativo” que Nünning considera “cognitivo” amplamente impõe cognitivismo a um autor como terceiro participante, que, aliás, não só inicia, mas governa a interação leitor/texto (ver Sternberg, 2003a, por exemplo, p. 308-309 e abaixo). Além de se manifestar em sua disciplina privilegiada, essa implicação velada de um comunicador autoral até mesmo surge ocasionalmente em seus próprios artigos. Particularmente irônica é a insistência de que “os pressupostos não reconhecidos acerca da estrutura comunicativa da narração inconfiável precisam ser explicitados” (Nünning, 1999a, p. 62). Na ficção, “estrutura comunicativa” envolve um autor, é claro, e, segundo uma visão minoritária, apenas o autor, que cumpre também o papel de narrador. Realmente são “pressupostos não reconhecidos”, e assim permaneceram em Nünning desde então, nessa questão decisiva.<sup>181</sup>

Mesmo quando a suposição de presença e controle autorais se faz presente mais explicitamente no relato de Nünning, ele não consegue reconhecê-la pelo que é. Isso acontece de forma mais incongruente em sua “trajetória da narração inconfiável”. Lembre-se de nossa pergunta sem resposta sobre isso: por que a narrativa idiossincrática, inconsistente e epistemicamente defeituosa conta como inconfiável (e como o surgimento da inconfiabilidade propriamente dita) em Thady Quirk, de Maria Edgeworth, mas não em Moll Flanders, Pamela ou Humphrey Clinker antes dele? A única resposta aparente assume a forma de um apelo à intenção do autor, como Nünning (1997a, p. 91) reconstrói inequivocamente. “Defoe, Richardson e Smollet, como a maioria dos outros romancistas do século

---

municativo, conforme Harry Shaw (2005, p. 301): quando julgamos “a confiabilidade do narrador” em resposta “a todos os tipos de sinais objetivos” encontrados “na narração”, “podemos simplesmente notá-los e avaliá-los, sem ter que criar um agente especial [ou seja, um autor implícito] do qual eles procedem” com um propósito.

180 Além disso, Nünning recorre a “um dos truques mais comuns para fazer o autor implícito desaparecer”, ao fazer um leitor implícito “extraordinariamente competente” desempenhar as funções autorais (Nelles, 2011, p. 112).

181 Mas não só nele: veja, por exemplo, a nota 144 acima.

XVIII, procuraram estabelecer, em vez de comprometer, a confiabilidade de seus narradores”. Mais uma vez, seria a narração inconfiável ainda a exceção no século XIX (por exemplo, Nelly e Lockwood em *O morro dos ventos uivantes*)? Essa pergunta é determinada e examinada apelando à mesma alta autoridade. “A maioria dos romancistas vitorianos partiu do pressuposto de que uma visão objetiva do mundo, dos outros e de si mesmo pode ser alcançada” (1997a, p. 92), assim como pode presumivelmente ser um julgamento objetivo de seu narrador, como o reivindicado aqui por Nünning, o historiador literário. Booth, sem dúvida, aprovaria a visão consistente do autor como ponto de referência (ainda que não necessariamente as aplicações específicas).

Mesmo assim, é de se questionar sobre os supostos casos excepcionais. Dado que “*O morro dos ventos uivantes* compromete seriamente a suposição predominante” sobre a viabilidade do julgamento objetivo, como pode Nünning saber, com tanta certeza, que, ou pelo menos onde, Nelly e Lockwood erram? Da mesma forma, em maior escala, que se dá ao localizar a inconfiabilidade nas obras da “maioria dos autores contemporâneos”, que “não retratam mais normas aceitas” de conduta e expressão, mas focam no desvio (1997a, p. 94). Afinal, o próprio Booth (1961b, esp. p. 311-398) notoriamente reclama dos obstáculos e das ambiguidades que apresentam. Mas isso parece ser uma diferença dentro da família que privilegia o autor.

Nünning, então, sempre subscreveu uma quarta abordagem também, seja mais ou menos tácita ou abertamente.<sup>182</sup> Ele endossou, ou, como de costume, incorporou, desde o início, um modelo de comunicação autor-para-leitor e, sobretudo, de julgamento de confiabilidade — em meio a críticas violentas a essa concepção, em um artigo após outro, nos anos 1990 —, muito antes de mudar oficialmente seu comprometimento a ela nos anos 2000, sob a aparência da chamada abordagem retórica.

---

182 Mesmo assim, a diferença em explicitação não permitiria a fusão (ou, pelo contrário, a oposição) entre seus trabalhos mais antigos e mais recentes — além das fusões mais usuais —, como consta em Korthals-Altes (2014, p. 148-151).

## Referências

ABBOTT, Porter H. Reading Intended Meaning Where None Is Intended: A Cognitivist Reappraisal of the Implied Author. *Poetics Today*, Durham, v. 32, n. 3, p. 461-487, Autumn 2011. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-1375234>. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/32/3/461/21055/Reading-Intended-Meaning-Where-None-Is-Intended-A>. Acesso em: 10 jan. 2022.

ACZEL, Richard. Understanding as Over-hearing: Towards a Dialogics of Voice. *New Literary History*, Baltimore, n. 3, p. 597-617, Summer 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/20057679.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

ALBER, Jan. Unnatural Narratology: The Systematic Study of Anti-Mimeticism. *Literature Compass*, Hoboken, v. 10, n. 5, p. 449-460, May 2013. DOI: <https://doi.org/10.1111/lic3.12065>. Disponível em: <https://compass.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/lic3.12065>. Acesso em: 10 jan. 2022.

ALBER, Jan.; FLUDERNIK, Monika. Mediacy and Narrative Mediation. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburgo: Universidade de Hamburgo, Apr. 2014. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/mediacy-and-narrative-mediation>. Acesso em: 10 jan. 2022.

ALIGHIERI, Dante. *A Divida Comédia: Inferno*. Tradução: José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: ebooksbrasil.com, 2003. Disponível em: <https://www.ebooks-brasil.org/adobeebook/inferno.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

ANDERSON, Emily R. Telling Stories: Unreliable Discourse, Fight Club, and the Cinematic Narrator. *Journal of Narrative Theory*, Ypsilanti, v. 40, n. 1, p. 80-107, Winter 2010. DOI: <https://doi.org/10.1353/jnt.0.0042>. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/383457/pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

ANTOR, Heinz. Unreliable Narration and (Dis-)Orientation in the Postmodern Neo-Gothic Novel: Reflections on Patrick McGrath's *The Grotesque* (1989). *Miscelanea*, Saragoça, n. 24, p. 11-37, 2001. Disponível em: <https://www.miscelaneaajournal.net/index.php/misc/article/view/458>. Acesso em: 10 jan. 2022.

BAAH, Robert. Rethinking Narrative Unreliability. *Journal of Literary Semiotics*, Berlin, v. 28, p. 180-188, 1999.

BAAH, Robert. Variations on and the Teleology of Unreliable Narration. *Issues*, Seattle, v. 15, n. 1, Aug. 2014. Disponível em: [www.udel.edu/LAS/Vol15-1Baah.html](http://www.udel.edu/LAS/Vol15-1Baah.html). Acesso em: 14 jan. 2022.

BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Tradução: Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Título original: Проблемы поэтики Достоевского.

BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Tradução: Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 1985. Título original: *Narratology*.

BANFIELD, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge and Kegan Paul, 1982.

BAREIS, J. Alexander. Ethics, the Diachronization of Narratology, and the Margins of Unreliable Narration. In: LOTHE, J.; HAWTHORN, J. (ed.). *Narrative Ethics*. Leiden: Brill, 2013. p. 41-56.

BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Hartcourt, Brace, and World, 1958.

BEASLEY, James P. *A Prehistory of Rhetoric and Composition: New Rhetoric and Neo-Aristotelianism at the University of Chicago, 1947-1959*. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade de Purdue, West Lafayette, 2007.

BENNETT, Andrew. *The Author*. London: Routledge, 2005.

BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholas. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. London: Routledge, 2004.

BENVENISTE, Émile. *Problems in General Linguistics*. Coral Gables: University of Miami Press, 1971.

BERNAERTS, Lars. ‘Un Fou Raisonnant et Imaginant’: Madness, Unreliability and The Man Who Had His Hair Cut Short. In: D’HOKER, Elke; MARTENS, Gunther

(ed.). *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Gante: Universidade de Gante, 2008. p. 185-207.

BERNAERTS, Lars; HULLE, Dirk Van. Narrative across Versions: Narratology Meets Genetic Criticism. *Poetics Today*, Durham, v. 34, n. 3, p. 281-326, Autumn 2013. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-2325232>. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/34/3/281/21098/Narrative-across-Versions-Narratology-Meets>. Acesso em: 14 jan. 2022.

BODE, Christoph. *The Novel: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.

BOOTH, Wayne C. The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy. *PMLA*, Cambridge, v. 67, n. 2, p. 163-185, Mar. 1952. DOI: <https://doi.org/10.2307/460093>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/460093.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2022.

BOOTH, Wayne C. Distance and Point-of-View: An Essay in Classification. *Essays in Criticism*, Oxford, v. 11, n. 1, p. 60-79, 1 Jan. 1961a.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961b.

BOOTH, Wayne C. 'The Way I Loved George Eliot': Friendship with Books as a Neglected Critical Metaphor. *Kenyon Review*, Gambier, v. 2, p. 4-27, 1980.

BOOTH, Wayne C. Interview with Wayne C. Booth, by Mary Frances Hopkins. *Literature in Performance*, v. 2, p. 46-63, 1982.

BOOTH, Wayne C. Introduction. In: BAKHTIN; M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Tradução: Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Título original: Проблемы поэтики Достоевского. p. xiii-xxvii.

BOOTH, Wayne C. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1988.

BOOTH, Wayne C. Why Banning Ethical Criticism Is a Serious Mistake. *Philosophy and Literature*, Ypsilanti, v. 22, n. 2, p. 366-393, Oct. 1998. DOI: <https://doi.org/10.1353/phl.1998.0029>. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/26937>. Acesso em: 18 jan. 2022.

BOOTH, Wayne C. Resurrection of the Implied Author: Why Bother. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 75-88.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.

BORTOLUSSI, Marisa; DIXON, Peter. *Psychonarratology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BOYD, Brian. 'Even Homais Nods': Nabokov's Fallibility, or, How to Revise Lolita. *Nabokov Studies*, Auckland, v. 2, p. 62-86, 1995. DOI: 10.1353/nab.2011.0105. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/378424/pdf>. Acesso em: 18 jan. 2022.

BROWNING, Robert. *Selected Poetry of Browning*. New York: Modern Library, 1951.

BURGOYNE, Robert. The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration. *Journal of Film and Video*, Champaign, v. 42, n. 1, p. 3-16, Spring 1990. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/20687886.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2022.

BUSHNELL, J. T. The Unreliable Narrator: Finding a Voice That Truly Speaks. *Poets and Writers*, Palm Coast, p. 23-28, Sept.-Oct. 2011.

CASE, Alison. *Plotting Women*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1999.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução: John Rutherford. New York: Modern Library, 1998. Título Original: *Don Quijote de la Mancha*.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978.

CHATMAN, Seymour. Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus. *Poetics Today*, Durham, v. 7, n. 2, p. 189-204, 1986. DOI: <https://doi.org/10.2307/1772758>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1772758.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2022.

CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.

CHATMAN, Seymour. *Reading Narrative Fiction*. New York: Macmillan, 1993.

CLAUSEWITZ, Carl von. *On War*. Tradução: Michael Howard e Peter Paret. Oxford: Oxford University Press, 2007. Título Original: *Vom Kriege*.

COATES, Joseph. The Doctor's Diagnoses Are Not Reliable. *Baltimore Sun*, Maryland, 24 May 1993.

COHN, Dorrit. Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style. *Comparative Literature*, Durham, v. 18, n. 2, p. 97-112, Spring 1966. DOI: <https://doi.org/10.2307/1770156>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1770156.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2022.

COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

COHN, Dorrit. The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*. *Poetics Today*, Durham, v. 2, n. 2, p. 157-182, Winter 1981. DOI: <https://doi.org/10.2307/1772195>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1772195.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2022.

COHN, Dorrit. Signposts of Fictionality: A Narratological Approach. *Poetics Today*, Durham, v. 11, n. 4, p. 775-804, Winter 1990. DOI: <https://doi.org/10.2307/1773077>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1773077.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2022.

COHN, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

COHN, Dorrit. Discordant Narration. *Style*, State College, v. 34, p. 307-316, Summer 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5325/style.34.2.307.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2022.

CRANE, R. S. *Critics and Criticism: Ancient and Modern*. Chicago: University of Chicago Press, 1952a.

CRANE, R. S. The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones. In: CRANE, R. S. *Critics and Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1952b. p. 616-647.

CRANE, R. S. *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*. Toronto: University of Toronto Press, 1953.

CULLER, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. New York: Routledge, 1975.

CULLER, Jonathan. Problems in the Theory of Fiction. *Diacritics*, Baltimore, v. 14, n. 1, p. 2-11, Spring 1984. DOI: <https://doi.org/10.2307/464565>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/464565.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2022.

CULLER, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 1997.

CULLER, Jonathan. Omniscience. *Narrative*, Columbus, v. 12, n. 1, p. 22-34, Jan. 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/20107328.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2022.

CUNNINGHAM, J. V. Logic and Lyric. *Modern Philology*, Chicago, v. 51, n. 1, p. 33-41, Aug. 1953. DOI: <https://doi.org/10.1086/388981>. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/epdf/10.1086/388981>. Acesso em: 18 jan. 2022.

CURRIE, Gregory. *Image and Mind: Film Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995a.

CURRIE, Gregory. Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken, v. 53, n. 1, p. 19-29, Winter 1995b. DOI: <https://doi.org/10.2307/431733>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/431733.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2022.

D'HOKER, Elke; MARTENS, Gunther. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin: De Gruyter, 2008.

DAVIDSON, Kate. Aspects of a Novel. *College English*, v. 47, p. 265-66, 1985.

DE BRUYN, Dieter. An Eye for an I: Telling as Reading in Bruno Schulz's Fiction. In: D'HOKER, Elke; MARTENS, Gunther. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin: De Gruyter, 2008.

DICKENS, Charles. *Great Expectations*. Harmondsworth: Penguin, 1965.

DICKENS, Charles. *Bleak House*. Harmondsworth: Penguin, 1977.

DIENGOTT, Nilli. The Implied Author Once Again. *Journal of Literary Semantics*, Berlin, v. 22, p. 68-75, 1993.

DIENGOTT, Nilli. Narration and Focalization — The Implications for the Issue of Reliability in Narrative. *Journal of Literary Semantics*, Berlin, v. 24, p. 42-49, 1995.

DONELSON-SIMS, Danielle E. The 'Unreliable Narrator'. *Modern English Teacher*, Shoreham-By-Sea, v. 22, n. 1, p. 55-59, 2013.

DRESNER, Lisa M. *The Female Investigator in Literature, Film, and Popular Culture*. Jefferson: McFarland, 2007.

ECO, Umberto. *Reflections on The Name of the Rose*. Tradução: William Weaver. London: Secker & Warburg, 1985. Título Original: *Postille a Il nome della rosa*.

EDMISTON, William F. Irony, Unreliability, and the Failure of the Sadean Project: Les Infortunes de la Vertu. *French Forum*, Philadelphia, v. 12, n. 2, p. 147-156, May 1987. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/40551374.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2022.

ELIOT, T. S. Andrew Marvell. In: ELIOT, T.S. *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1950. p. 251-263.

ENSSLIN, Astrid. 'I want to say I may have seen my son die this morning': Unintentional Unreliable Narration in Digital Fiction. *Language and Literature*, Huddersfield, v. 21, n. 2, p. 136-149, May 2012. DOI: <https://doi.org/10.1177/0963947011435859>. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0963947011435859>. Acesso em: 8 fev. 2022.

ESKIN, Michael. Narratology Made User-friendly: Rhetoric, Ethics, Storytelling. *Poetics Today*, Durham, v. 28, n. 4, p. 795-805, Winter 2007. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-013>. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/28/4/795/20952/Narratology-Made-User-friendly-Rhetoric-Ethics>. Acesso em: 8 fev. 2022.

FAULKNER, William. Barn Burning. In: FAULKNER, William. *Selected Short Stories*. New York: Modern Library, 1960. p. 3-27.

FEIN, David A. Le Latin Sivrai: Problematic Aspects of Narrative Authority in Twelfth-Century French Literature. *French Review*, Marion, v. 66, n. 4, p. 572-583,

Mar. 2005. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/396788.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2022.

FERENZ, Volker. Fight Clubs, American Psychos, and Mementos: The Scope of Unreliable Narration in Film. *New Review of Film and Television Studies*, London, v. 3, n. 2, p. 133-159, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1080/17400300500213461>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17400300500213461?needAccess=true>. Acesso em: 12 fev. 2022.

FLUDERNIK, Monika. Narratology in Context. *Poetics Today*, Durham, v. 14, n. 4, p. 729-761, Winter 1993a. DOI: <https://doi.org/10.2307/3301102>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/3301102.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

FLUDERNIK, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*. London: Routledge, 1993b.

FLUDERNIK, Monika. *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge, 1996.

FLUDERNIK, Monika. Defining (In)Sanity: The Narrator of The Yellow Wallpaper and the Question of Unreliability. In: GRÜNZWEIG, Walter; SOLBACH, Andreas. *Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen: Narr, 1999. p. 75-95.

FLUDERNIK, Monika. Commentary: Narrative Voices — Ephemera or Bodied Beings. *New Literary History*, Baltimore, v. 32, n. 3, p. 707-710, Summer 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20057687>. Acesso em: 13 mar. 2022.

FLUDERNIK, Monika. Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 36-59.

FLUDERNIK, Monika. *An Introduction to Narratology*. London: Routledge, 2009.

FLUDERNIK, Monika. How 'Natural' Is 'Unnatural Narratology,' or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology?. *Narrative*, v. 20, n. 3, p. 357-370, Oct. 2012. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/485920/pdf>. Acesso em: 12 fev. 2022.

FORD, Ford Madox. *The Good Soldier*. Harmondsworth: Penguin, 1946.

FOWLER, Roger. *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London: Routledge, 1987.

FOWLES, John. *The French Lieutenant's Woman*. New York: Signet, 1969.

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Tradução: Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980. Título Original: *Discours du récit: essai de méthode*.

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Tradução: Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988. Título Original: *Nouveau Discours du Récit*.

GERRIG, Richard J. 'Readers' Experiences of Narrative Gaps. *StoryWorlds*, Lincoln, v. 2, p. 19-37, 2010. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/382834/pdf>. Acesso em: 12 fev. 2022.

GIBSON, Walker. Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers. *College English*, Champaign, v. 11, n. 5, p. 265-269, fev. 1950. DOI: <https://doi.org/10.2307/585994>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/585994.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2022.

GIDE, André. *The Counterfeiters*. Tradução: Dorothy Bussy. Harmondsworth: Penguin, 1966.

GODT, Irving. Mozart's Real Joke. *College Music Symposium*, v. 26, p. 27-41, 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/40373820.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2022.

GOLDKNOFF, David. The Confessional Increment: A New Look at the I-Narrator. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Oxford, v. 28, n. 1, p. 13-21, Autumn 1969. DOI: <https://doi.org/10.2307/428904>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/428904.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2022.

GOLDKNOFF, David. *The Life of the Novel*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

GRISHAKOVA, Marina; SALPERE, Silvi. *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities: Literary Theory, History, Philosophy*. New York: Routledge, 2015.

GRÜNZWEIG, Walter; SOLBACH, Andreas. *Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen: Narr, 1999.

HAMBURGER, Käte. *The Logic of Literature*. Tradução: Marilyn J. Rose. Bloomington: Indiana University Press, 1973. Título Original: *Logik der Dichtung*.

HANSEN, Per Krogh. Reconsidering the Unreliable Narrator. *Semiotica*, Berlin, v. 165, p. 227-246, 19 June 2007.

HANSEN, Per Krogh. Unreliable Narration in the Cinema: Facing the Cognitive Challenge Arising from Literary Studies. *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, Amsterdam, n. 5, 2009. Disponível em: [https://cf.hum.uva.nl/narratology/a09\\_hansen.htm](https://cf.hum.uva.nl/narratology/a09_hansen.htm). Acesso em: 18 fev. 2022.

HARDY, Barbara. Towards a Poetics of Fiction: 3) An Approach through Narrative. *Novel*, Durham, v. 2, n. 1, p. 5-14, Autumn 1968. DOI: <https://doi.org/10.2307/1344792>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1344792.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2022.

HARKER, W. John. Information Processing and the Reading of Literary Texts. *New Literary History*, Baltimore, v. 20, n. 2, p. 465-481, Winter 1989. DOI: <https://doi.org/10.2307/469111>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/469111.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2022.

HARVEY, W. J. George Eliot and the Omniscient Author Convention. *Nineteenth-Century Fiction*, Berkeley, v. 13, n. 2, p. 81-108, Sept. 1958. DOI: <https://doi.org/10.2307/3044441>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/3044441.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2022.

HATAVARA, Mari. History Impossible: Narrating and Motivating the Past. In: LEHTIMÄKI, Markku; KARTTUNEN, Laura; MÄKELÄ, Maria. *Narrative, Interrupted: The Plotless, the Disturbing, and the Trivial in Literature*. Berlin: De Gruyter, 2012. p. 153-173.

HERMAN, David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

HERMAN, David. *Basic Elements of Narrative*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.

HERMAN, David. *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.

HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005.

HERMAN, David; PHELAN, James; J. RABINOWITZ, Peter; RICHARDSON, Brian; WARHOL, Robyn. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus: Ohio State University Press, 2012.

HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart. Didn't Know Any Better: Race and Unreliable Narration in "Low Lands" (1960) by Thomas Pynchon. In: D'HOKER, Elke; MARTENS, Gunther. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin: De Gruyter, 2008. p. 231-247.

HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart. The Implied Author: A Secular Excommunication. *Style*, State College, v. 45, n. 1, p. 11-28, Spring 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5325/style.45.1.11.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2022.

HEYD, Teresa. Understanding and Handling Unreliable Narratives: A Pragmatic Model. *Semiotica*, Berlin, v. 162, p. 217-243, 1 Sept. 2006.

HEYD, Teresa. Unreliability: The Pragmatic Perspective Revisited. *Journal of Literary Theory*, Berlin, v. 5, n. 1, p. 3-17, Apr. 2011.

HOBBSBAUM, Philip. The Rise of the Dramatic Monologue. *The Hudson Review*, New York, v. 28, n. 2, p. 227-245, Summer 1975. DOI: <https://doi.org/10.2307/3850179>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/3850179.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2022.

HOBBSBAUM, Philip. Unreliable Narrators: Poor Things and Its Paradigms. *Glasgow Review*, Glasgow, v. 3, p. 37-46, 1995. Disponível em: <https://www.gla.ac.uk/schools/critical/aboutus/resources/stella/projects/glasgowreview/issue-3-hobsbaum/>. Acesso em: 16 fev. 2022.

HOUGH, Graham. Narrative and Dialogue in Jane Austen. *Critical Quarterly*, Hoboken, v. 12, n. 3, p. 201-229, 1970.

HÜHN, Peter. Unreliability in Lyric Poetry. In: NÜNNING, Vera. *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin: De Gruyter, 2015. p. 173-187.

JAHN, Manfred. Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology. *Poetics Today*, Durham, v. 18, p. 441-468, Winter 1997. DOI: <https://doi.org/10.2307/1773182>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1773182.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2022.

JAHN, Manfred. Mediacy. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (ed.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005. p. 292-293.

JAMES, Henry. *What Maisie Knew*. Garden City, NY: Doubleday Anchor, 1954.

JAMES, Henry. *The Notebooks of Henry James*. Edição e notas F. O. Matthiessen e Kenneth B. Murdock. New York: University of Chicago Press, 1961.

JAMES, Henry. *The Art of the Novel*. New York: Scribner, 1962.

JEDLIČKOVÁ, Alice. An Unreliable Narrator in an Unreliable World: Negotiating between Rhetorical Narratology, Cognitive Studies and Possible Worlds Theory. In: D'HOKER, Elke; MARTENS, Gunther. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin: De Gruyter, 2008. p. 281-302.

JOST, Walter; OLMSTED, Wendy. *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*. Oxford: Blackwell, 2004.

JOYCE, James. *Ulysses*. New York: Vintage, 1986.

JUHL, Peter D. *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980.

KINDT, Tom. Werfel, Weiss, and Co. Unreliable Narration in Austrian Literature of the Interwar Period. In: D'HOKER, Elke; MARTENS, Gunther. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin: De Gruyter, 2008. p. 129-146.

KINDT, Tom; MÜLLER, Hans-Harald. *The Implied Author: Concept and Controversy*. Berlin: De Gruyter, 2006.

KIPARSKY, Paul; KIPARSKY, Carol. Fact. In: STEINBERG, Danny D.; JAKOBOVITS, Leon A. (Eds.) *Semantics: An Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971. p. 345-369.

KÖPPE, Tilmann; KINDT, Tom. Unreliable Narration with a Narrator and Without. *Journal of Literary Theory*, Berlin, v. 5, n. 1, p. 81-93, Apr. 2011.

KORTHALS-ALTES, Lisbeth. *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.

KORTHALS-ALTES, Lisbeth. What about the Default, or Interpretive Diversity? Some Reflections on Narrative. In: NÜNNING, Vera. *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin: De Gruyter, 2015. p. 59-82.

KOZLOFF, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkley: University of California Press, 1988.

KUKKONEN, Karin. Flouting Figures: Uncooperative Narration in the Fiction of Eliza Haywood. *Language and Literature*, Huddersfield, v. 22, n. 3, p. 205-18, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1177/0963947013489238>. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0963947013489238>. Acesso em: 24 fev. 2022.

LAASS, Eva. *Broken Taboos, Subjective Truths: Forms and Functions of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema – A Contribution to Film Narratology*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008.

LANDY, Joshua. Proust, His Narrator, and the Importance of the Distinction. *Poetics Today*, Durham, v. 25, n. 1, p. 91-135, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-25-1-91>. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/25/1/91/20812/Proust-His-Narrator-and-the-Importance-of-the>. Acesso em: 24 fev. 2022.

LANGBAUM, Robert. *The Poetry of Experience*. New York: Norton, 1963.

LANSER, Susan S. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.

LANSER, Susan S. Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology. *Narrative*, Columbus, v. 3, p. 85-94, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/20107045.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2022.

LANSER, Susan S. (Im)plying the Author. *Narrative*, Columbus, v. 9, n. 2, p. 153-160, 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/20107241.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2022.

LANSER, Susan S. The 'I' of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 206-219.

LANSER, Susan S. The Implied Author: An Agnostic Manifesto. *Style*, State College, v. 45, n. 1, p. 153-160, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5325/style.45.1.153.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2022.

LARBALESTIER, Justine. *Liar*. New York: Bloomsbury, 2012.

LATHROP, Charles E. *The Literary Spy: The Ultimate Source for Quotations on Espionage and Intelligence*. New Haven, CT: Yale University Press, 2004.

LE GUIN, Ursula. All Happy Families. *Michigan Quarterly Review*, Ann Arbor, v. 36, n. 1, p. 43-46, 1997. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/m/mqrarchive/act2080.0036.001/54:12?rgn=main;view=image>. Acesso em: 24 fev. 2022.

LOTHE, Jacob; HAWTHORN, Jeremy. *Narrative Ethics*. Amsterdam: Rodopi, 2013.

LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. London: Cape, 1966.

MACKAY, D. M. Formal Analysis of Communicative Processes. In: HINDE, Robert A. *Non-Verbal Communication*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972. p. 3-26.

MANN, Thomas. *Doctor Faustus*. Tradução: H.T. Lowe-Porter. New York: Random House, 1966. Título Original: *Doktor Faustus*.

MARCUS, Amit. Resolving Textual Discrepancies in Fictional Story Worlds: Two Approaches and Further Suggestions. *Journal of Literary Semantics*, Berlin, v. 41, n. 1, p. 1-24, 17 abr. 2012.

MARTINEZ-BONATI, Felix. *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach*. Tradução: Philip W. Silver. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981. Título Original: *La estructura de la obra literaria: Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*.

MAUNDER, Andrew. *The Facts On File Companion to the British Short Story*. New York: Facts on File, 2007.

MCCORMICK, Paul. Claims of Stable Identity and (Un)Reliability in Dissonant Narration. *Poetics Today*, Durham, v. 30, n. 2, p. 317-352, Summer 2009. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-2008-012>. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/30/2/317/21001/Claims-of-Stable-Identity-and-Un-reliability-in>. Acesso em: 3 mar. 2022.

MCCORMICK, Paul. Narrator. In: LOGAN, Peter Melville. *The Encyclopedia of the Novel*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011. p. 553-562.

MCGANN, Gerome. Revision, Rewriting, Rereading; or An Error [Not] in The Ambassadors. *American Literature*, Durham, v. 64, p. 95-100, 1992. DOI: <https://doi.org/10.2307/2927490>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/2927490.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2022.

MCHALE, Brian. Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, Amsterdam, v. 3, p. 249-287, 1978.

MCHALE, Brian. Speech Representation. In: HÜHN, Peter; MEISTER, Jan Christoph; PIER, John; SCHMID, Wolf. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2014. Disponível em: [www.lhn.uni-hamburg.de/article/speech-representation](http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/speech-representation). Acesso em: 3 mar. 2022.

MCHALE, Brian; SEGAL, Eyal. Small World: The Tel-Aviv School of Poetics and Semiotics. In: GRISHAKOVA, Marina; SALUPERE, Silvi (ed.). *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities*. New York: Routledge, 2015. p. 196-215.

MEINDL, Dieter. (Un-)Reliable Narration from a Pronominal Perspective. In: PIER, John. *The Dynamics of Narrative Form*. Berlin: De Gruyter, 2004. p. 59-82.

MORRISON, Kristin. James's and Lubbock's Differing Points of View. *Nineteenth-Century Fiction*, v. 16, n. 3, p. 245-255, Dec. 1961.

NABOKOV, Vladimir; APPEL JR, Alfred. *The Annotated Lolita*: Revised and Updated. New York: McGraw-Hill, 1989.

NABOKOV, Vladimir. *The Real Life of Sebastian Knight*. New York: Vintage, 1992.

NABOKOV, Vladimir. *Collected Stories*. London: Penguin, 2010.

NELLES, William. Historical and Implied Authors and Readers. *Comparative Literature*, Durham, v. 45, n. 1, p. 22-46, Winter 1993. DOI: <https://doi.org/10.2307/1771304>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1771304.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2022.

NELLES, William. A Hypothetical Implied Author. *Style*, State College, v. 45, n.1, p. 109-118, Spring 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5325/style.45.1.109.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2022.

NEUMANN, Brigit; NÜNNING, Ansgar. *An Introduction to the Study of Narrative Fiction*. Stuttgart: Klett, 2011.

NIELSEN, Henrik Skov. The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction. *Narrative*, Columbus, v. 12, n. 2, p. 133-150, May 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/20107338.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2022.

NÜNNING, Ansgar. 'But Why Will You Say That I Am Mad?' On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction. *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Tübingen, v. 22, n. 1, p. 83-105, 1997a. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/43025523.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2022.

NÜNNING, Ansgar. Deconstructing and Reconceptualizing the Implied Author: The Implied Author — Still a Subject of Debate. *Anglistik*, v. 8, p. 95-116, 1997b.

NÜNNING, Ansgar. Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration. In: PIER, John. *Recent Trends in Narratological Research*. Tours: Tours University Press, 1999a. p. 63-84.

NÜNNING, Ansgar. Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses. In: GRÜNZWEIG, Walter;

SOLBACH, Andreas. *Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999b. p. 53-73.

NÜNNING, Ansgar. Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, 2005a. p. 89-107.

NÜNNING, Ansgar. Reliability. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005b. p. 495-497.

NÜNNING, Ansgar. Reconceptualizing the Theory, History, and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches. In: D'HOKER, Elke; MARTENS, Gunther. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin: De Gruyter, 2008. p. 29-76.

NÜNNING, Ansgar; SCHWANECKE, Christine. The Performative Power of Unreliable Narration and Focalisation in Drama and Theatre: Conceptualising the Specificity of Dramatic Unreliability. In: NÜNNING, Vera. *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin: De Gruyter, 2015, p. 189-220.

NÜNNING, Vera. Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: The Vicar of Wakefield as a Test Case of a Cultural-Historical Narratology. *Style*, State College, v. 38, n. 2, p. 236-252, Summer 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5325/style.38.2.236.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2022.

NÜNNING, Vera. Conceptualizing (Un)reliable Narration and (Un)trustworthiness. In: NÜNNING, Vera. *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin: De Gruyter, 2015a. p. 1-28.

NÜNNING, Vera. *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin: De Gruyter, 2015b.

OLSON, Elder. *Aristotle's Poetics and English Literature: A Collection of Critical Essays*. Chicago: University of Chicago Press, 1965.

OLSON, Greta. Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative*, Columbus, v. 11, n. 1, p. 93-109, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/20107302.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2022.

OLSON, Greta. *Current Trends in Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2011.

OTWAY, Fiona. The Unreliable Narrator in Documentary. *Journal of Film and Video*, Champaign, v. 67, n. 3-4, p. 3-23, Autumn/Winter 2015. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5406/jfilmvideo.67.3-4.0003.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

PALMER, Alan. *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

PETTERSSON, Bo. The Many Faces of Unreliable Narration: A Cognitive Narratological Reorientation. In: VEIVO, Harri; PETTERSSON, Bo; POLVINEN, Merja. *Cognition and Literary Interpretation in Practice*. Helsinki: Helsinki University Press, 2005. p. 59-88.

PHELAN, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 1996.

PHELAN, James. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narrative*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005.

PHELAN, James. Voice, Tone, and the Rhetoric of Narrative Communication. *Language and Literature*, Huddersfield, v. 23, n. 1, p. 49-60, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1177/0963947013511723>. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0963947013511723>. Acesso em: 13 mar. 2022.

PHELAN, James; BOOTH, Wayne C. Narrative Techniques. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005a. p. 370-375.

PHELAN, James; BOOTH, Wayne C. Narrator. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005b. p. 388-392.

PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter. *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, 2005.

PHILLIPS, Jennifer. Unreliable Narration in Bret Easton Ellis' American Psycho: Interaction between narrative form and thematic content. *Current Narratives*, Wollongong, v. 1, n. 1, p. 60-68, 2009. Disponível em: <https://ro.uow.edu.au/cgi/>

viewcontent.cgi?article=1005&context=currentnarratives. Acesso em: 13 mar. 2022.

PRESTON, Elizabeth. Implying Authors in *The Great Gatsby*. *Narrative*, Columbus, v. 5, n. 2, p. 143-164, 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/20107113.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2022.

PRINCE, Gerald. *Narratology: The Form and Functionality of Narrative*. Berlin: Mouton, 1982.

PRINCE, Gerald. On Narratology: Criteria, Corpus, Context. *Narrative*, Columbus, v. 3, n. 1, p. 73-84, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/20107044.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

PRINCE, Gerald. A Point of View on Point of View or Refocusing Focalization. In: VAN PEER, Willie; CHATMAN, Seymour. *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: Suny, 2001, p. 43-50.

PRINCE, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.

PROUST, Marcel. *Marcel Proust: On Art and Literature, 1896-1919*. Tradução: Sylvia Townsend Warner. New York: Carroll and Graf, 1997.

RABINOWITZ, Peter J. Assertion and Assumption: Fictional Patterns and the External World. *PMLA*, Cambridge, v. 96, p. 408-419, May 1981. DOI: <https://doi.org/10.2307/461915>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/461915.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2022.

RABINOWITZ, Peter J. Other Reader-Oriented Theories. In: SELDEN, Raman. *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume VIII: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 375-403.

RADER, Ralph W. The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 3, n.1, p. 131-151, Autumn 1976. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1342876.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2022.

RASLEY, Alicia. *The Power of Point of View: Make Your Story Come to Life*. Cincinnati: Writers' Digest Books, 2008.

RAWLINGS, Peter. *American Theorists of the Novel: Henry James, Lionel Trilling and Wayne C. Booth*. New York: Routledge, 2007.

RAY, Gordon N. *Thackeray: The Uses of Adversity 1811-1846*. New York: McGraw-Hill, 1955.

RICHARDSON, Brian. Introduction. The Implied Author: Back from the Grave or Simply Dead Again? *Style*, State College, v. 45, n. 1, p. 1-10, Spring 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5325/style.45.1.1.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2022.

RICOEUR, Paul. *Time and Narrative, Volume 3*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

RIGGAN, William. *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 1983.

ROSENBAUM, S. P. Revisions and Editions. In: JAMES, Henry. *The Ambassadors*. New York: Norton, 1964. p. 353-367.

ROSENBLATT, Jason P.; SITTERTON JR., Joseph C. (ed.). "Not in Heaven": Coherence and Complexity in Biblical Narrative. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

ROSS, Donald. Who's Talking? How Characters Become Narrators in Fiction. *MLN*, Baltimore, v. 91, n. 6, p. 1222-1242, 1976. DOI: <https://doi.org/10.2307/2907133>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/2907133.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

RUSHDIE, Salman. 'Errata': Or Unreliable Narration in *Midnight's Children*. In: RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*. London: Granta, 1991. p. 22-25.

RYAN, Marie-Laure. The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction. *Poetics*, South Hadley, v. 10, n. 6, p. 517-539, 1981. DOI: [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(81\)90002-4](https://doi.org/10.1016/0304-422X(81)90002-4). Disponível em: [sciencedirect.com/science/article/pii/S0304422X81900024](https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0304422X81900024). Acesso em: 13 mar. 2022.

RYAN, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

RYAN, Marie-Laure. Meaning, Intent, and the Implied Author. *Style*, State College, v. 45, n. 1, p. 29-47, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5325/style.45.1.29.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

SACKS, Sheldon. *Fiction and the Shape of Belief*. Berkeley: University of California Press, 1966.

SCHANK, Roger C.; ABELSON, Robert P. *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structure*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1977.

SCHAUBER, Ellen; SPOLSKY, Ellen. *The Bounds of Interpretation: Linguistic Theory and Literary Text*. Stanford: Stanford University Press, 1986.

SCHMID, Wolf. Implied Author. In: HÜHN, Peter; MEISTER, Jan Christoph; PIER, John; SCHMID, Wolf. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2014. Disponível em: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/58.html>. Acesso em: 5 mar. 2022.

SCHMID, Wolf. *Narratology: An Introduction*. Berlin: De Gruyter, 2010.

SEGAL, Eyal. Review of Vladimir Tumanov, *Mind Reading: Unframed Direct Interior Monologue in European Fiction*. *Poetics Today*, Durham, v. 22, n. 3, p. 708-709, 2001. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/27876/pdf>. Acesso em: 5 mar. 2022.

SEGAL, Eyal. The 'Tel-Aviv School': A Rhetorical-Functional Approach to Narrative. In: OLSON, Greta. *Current Trends in Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2011. p. 297-311.

SELDEN, Raman. *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume VIII: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

SELL, Roger. *Literary Pragmatics*. London: Routledge, 1991.

SHAHAM, Inbar. *Repetition Structure in the Cinema: From Communicational Exigency to Poetic Device*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Tel Aviv University, Tel Aviv, 2010.

SHAHAM, Inbar. The Structure of Repetition in the Cinema: Three Hollywood Genres. *Poetics Today*, Durham, v. 34, n. 4, p. 438-518, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-2389578>. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/34/4/437/21099/The-Structure-of-Repetition-in-the-Cinema-Three>. Acesso em: 3 mar. 2022.

SHANG, Biwu. Plurality and Complementarity of Postclassical Narratologies. *Journal of Cambridge Studies*, Cambridge, v. 6, n. 2-3, p. 131-147, 2011. Disponível em: <https://www.repository.cam.ac.uk/bitstream/handle/1810/255492/201123-article10.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2022.

SHAW, Harry E. Why Won't Our Terms Stay Put? The Narrative Communication Diagram Scrutinized and Historicized. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 299-311.

SHEN, Dan. Neo-Aristotelian Rhetorical Narrative Study: Need for Integrating Style, Context, and Intertext. *Style*, State College, v. 45, n. 4, p. 576-597, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5325/style.45.4.576.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

SHEN, Dan. Unreliability. In: HÜHN, Peter; MEISTER, Jan Christoph; PIER, John; SCHMID, Wolf. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2013. Disponível em: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/66.html>. Acesso em: 3 mar. 2022.

SHEN, Dan; XU, Dejin. Intratextuality, Extratextuality, Intertextuality: Unreliability in Autobiography versus Fiction. *Poetics Today*, Durham, v. 28, n. 1, p. 43-87, 2007. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/28/1/43/20920/Intratextuality-Extratextuality-Intertextuality>. Acesso em: 13 mar. 2022.

SHKLOVSKY, Viktor. *Third Factory*. Tradução: Richard Sheldon. Ann Arbor, MI: Ardis, 1977. Título Original: Третья Фабрика.

SMITH, Barbara Herrnstein. Narrative Versions, Narrative Theories. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 7, n. 1, p. 213-236, Autumn 1980. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1343185.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2022.

SPARK, Muriel. Miss Pinkerton's Apocalypse. In: SPARK, Muriel. *The Collected Stories*. Harmondsworth: Penguin, 1994. p. 127-133.

SPARSHOTT, Francis. The Case of the Unreliable Author. *Philosophy and Literature*, Baltimore, v. 10, n. 2, p. 145-167, 1986. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/415884/pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. *Relevance: Communication and Cognition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

SPOLSKY, Ellen. *The Uses of Adversity: Failure and Accommodation in Reader Response*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1990.

SPOLSKY, Ellen. *Gaps in Nature: Literary Interpretation and the Modular Mind*. Albany: SUNY Press, 1993.

STANZEL, Franz. Second Thoughts on Narrative Situations in the Novel: Towards a “Grammar of Fiction”. *NOVEL: A Forum on Fiction*, v. 11, n. 3, p. 247-264, Spring 1978. DOI: <https://doi.org/10.2307/1344963>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1344963.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2022.

STANZEL, Franz. *A Theory of Narrative*. Tradução: Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Título Original: *Theorie des Erzählens*.

STANZEL, Franz. A Low-Structuralist at Bay: Further Thoughts on A Theory of Narrative. *Poetics Today*, Durham, v. 11, n. 4, p. 806-816, Winter 1990. DOI: <https://doi.org/10.2307/1773078>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1773078.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

STECKER, Robert. Apparent, Implied, and Postulated Authors. *Philosophy and Literature*, Baltimore, v. 11, n. 2, p. 258-271, 1987. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/417128/pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

STEFANESCU, Maria. Revisiting the Implied Author Yet Again: Why (Still) Bother? *Style*, State College, v. 45, n. 1, p. 48-66, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5325/style.45.1.48.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

STEINER, Peter. *Russian Formalism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.

STERNBERG, Meir. *Expositional Modes and Order of Presentation in Fiction*. 1971. Tese (Doutorado em Humanidades) – Faculdade de Humanidades, Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem, 1971.

STERNBERG, Meir. Delicate Balance in the Rape of Dinah Story: Biblical Narrative and the Rhetoric of the Narrative Text. *Hasifrut*, Tel Aviv, v. 4, n. 2, p. 23-69, 1973.

STERNBERG, Meir. Temporal Ordering, Modes of Expository Distribution, and Three Models of Rhetorical Control in the Narrative Text. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, Amsterdam, v. 1, p. 295-316, 1976.

STERNBERG, Meir. The Structure of Repetition in Biblical Narrative: Strategies of Informational Redundancy. *Hasifrut*, Tel Aviv, v. 25, p. 109-150, 1977.

STERNBERG, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

STERNBERG, Meir. Between the Truth and the Whole Truth in Biblical Narrative: The Rendering of Inner Life by Way of Telescoped Insideview and Interior Monologue. *Hasifrut*, Tel Aviv, v. 29, p. 110-146, 1979a.

STERNBERG, Meir. Mimesis and Motivation. Palestra apresentada em Synopsis 1: Narrative Theory, Tel Aviv University, 1979b.

STERNBERG, Meir. Ordering the Unordered: Time, Space, and Descriptive Coherence. *Yale French Studies*, New Haven, n. 61, p. 60-88, 1981a. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/2929877.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis. *Poetics Today*, v. 2, p. 221-239, 1981b. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1772500.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. Point of View and the Indirections of Direct Speech. *Language and Style*, Carbondale, v. 15, p. 67-117, 1982a.

STERNBERG, Meir. Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse. *Poetics Today*, Durham, v. 3, n. 2, p. 107-156, 1982b. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1772069.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. Deictic Sequence: World, Language, and Convention. In: RAUH, Gisa (ed.). *Essays on Deixis*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1983a. p. 277-316.

STERNBERG, Meir. Knight Meets Dragon in the James Bond Saga: Realism and Reality-Models. *Style*, State College, v. 17, n. 2, p. 142-180, Spring 1983b. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/42945465.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. Language, World and Perspective: Free Indirect Discourse and Modes of Covert Penetration. *Hasifrut*, Tel Avivi, v. 32, p. 88-131, 1983c.

STERNBERG, Meir. Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence. In: STRELKA, Joseph P. *Literary Criticism and Philosophy*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1983d. p. 145-188.

STERNBERG, Meir. Spatiotemporal Art and the Other Henry James: The Case of The Tragic Muse. *Poetics Today*, Durham, v. 5, n. 4, p. 775-830, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1772263.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

STERNBERG, Meir. The World from the Addressee's Viewpoint: Reception as Representation, Dialogue as Monologue. *Style*, State College, v. 20, n. 3, p. 295-318, 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/42945610.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory. *Poetics Today*, Durham, v. 11, n. 4, p. 901-948, 1990. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1773082.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. Double Cave, Double Talk: The Indirections of Biblical Dialogue. In: ROSENBLATT, Jason; SITTERTON, Joseph. *Not in Heaven: Coherence and Complexity in Biblical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 1991a. p. 28-57.

STERNBERG, Meir. How Indirect Discourse Means: Syntax, Semantics, Pragmatics, Poetics. In: SELL, Roger D. (ed.). *Literary Pragmatics*. Abingdon: Routledge, 1991b. p. 62-93.

STERNBERG, Meir. Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity. *Poetics Today*, Durham, v. 13, n. 3, p. 463-541, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1772872.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. *Hebrews between Cultures: Group Portraits and National Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

STERNBERG, Meir. Factives and Perspectives: Making Sense of Presupposition as Exemplary Inference. *Poetics Today*, Durham, v. 22, n. 1, p. 129-244, Spring 2001a. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/22/1/129/20692/Factives-and-Perspectives-Making-Sense-of>. Acesso em: 23 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. How Narrativity Makes a Difference. *Narrative*, Columbus, v. 9, n. 2, p. 115-122, 2001b. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/20107236.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I). *Poetics Today*, Durham, v. 24, n. 2, p. 297-395, 2003a. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/24/2/297/20789/Universals-of-Narrative-and-Their-Cognitivist>. Acesso em: 23 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (II). *Poetics Today*, Durham, v. 24, n. 3, p. 517-638, 2003b. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/24/3/517/20799/Universals-of-Narrative-and-Their-Cognitivist>. Acesso em: 23 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. Narrative Universals, Cognitivist Story Analysis, and Interdisciplinary Pursuit of Knowledge: An Omnibus Rejoinder. In: ANDRINGA, Els; MIALI, David S. (Eds.). *Perspectives on Three Decades of Cognitivist Efforts*. Alberta, 2004.

STERNBERG, Meir. Self-consciousness as a Narrative Feature and Force. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 232-252.

STERNBERG, Meir. Telling in Time (III): Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History. *Poetics Today*, Durham, v. 27, n. 1, p. 125-235, 2006. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/27/1/125/20884/Telling-in-Time-III-Chronology-Estrangement-and>. Acesso em: 23 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. Omniscience in Narrative Construction: Old Challenges and New. *Poetics Today*, Durham, v. 28, n. 4, p. 683-794, 2007. Disponível em: <https://>

read.dukeupress.edu/poetics-today/article/28/4/683/20950/Omniscience-in-Narrative-Construction-Old. Acesso em: 23 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. If-Plots: Narrativity and the Law-Code. *In*: PIER, John; LANDA, José Angel Garcia. *Theorizing Narrativity*. Berlin: De Gruyter, 2008. p. 29-108.

STERNBERG, Meir. How (Not) to Advance toward the Narrative Mind. *In*: BRÔNE, Geert; VANDAELE, Jeroen. *Cognitive Poetics*. Berlin: De Gruyter, 2009. p. 455-532.

STERNBERG, Meir. Narrativity: From Objectivist to Functional Paradigm. *Poetics Today*, Durham, v. 31, n. 3, p. 507-659, 2010. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/31/3/507/21054/Narrativity-From-Objectivist-to-Functional>. Acesso em: 23 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. Reconceptualizing Narratology: Argument for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative. *Enthymema*, n. 4, p. 35-50, 2011. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/1186/1395>. Acesso em: 23 mar. 2022.

STERNBERG, Meir. Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence. *Poetics Today*, Durham, v. 33, n. 3- 4, p. 329-483, 2012. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/33/3-4/329/51447/Mimesis-and-Motivation-The-Two-Faces-of-Fictional>. Acesso em: 14 mar. 2022.

STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Oxford: Clarendon, 1983.

STONE, Sarah. Self-awareness and Self-deception: Beyond the Unreliable Narrator. *Writer's Chronicle*, Riverdale Park, v. 43, p. 4, Summer 2011.

SU, Soon Peng. Moral Positioning of the Reader through Narrative Unreliability. *International Journal of the Humanities: Annual Review*, Champaign, v. 8, n. 1, p. 391-400, June 2010.

SULEIMAN, Susan R. Ideological Dissent from Works of Fiction: toward a rhetoric of the roman à thèse. *Neophilologus*, Berlin, v. 60, n. 2, p. 162-177, Apr. 1976.

SWIFT, Jonathan. *Gulliver's Travels*. London: Macmillan, 2004.

TAMMI, Pekka. Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration (review). *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, Baltimore, v. 3, n. 2, p. 200-206, June 2005. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/244579/pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

THACKERAY, William Makepeace. *Memoirs of Barry Lyndon, Esq.* Akron, Ohio: Werner, [s. d.].

THACKERAY, William Makepeace. *Vanity Fair*. Harmondsworth: Penguin English Library, 1968.

THURBER, James. The Macbeth Murder Mystery. In: THURBER, James. *The Thurber Carnival*. New York: Modern Library, 1957. p. 60-63.

TILLOTSON, Kathleen. *The Tale and the Teller*. London: Rupert Hart-Davis, 1959.

TOOLAN, Michael J. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. London: Routledge, 2001.

TUMANOV, Vladimir. *Mind Reading: Unframed Direct Interior Monologue in European Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 1997.

TWAIN, Mark. *How to Tell a Story and Other Essays*. New York: Harper, 1897.

VAN PEER, Willie; CHATMAN, Seymour. *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: SUNY Press, 2001.

VANDAELE, Jeroen; BRÔNE, Geert. *Cognitive Poetics: Goals, Gains, and Gaps*. Berlin: Mouton, 2009.

VEIVO, Harri; PETERSSON, Bo; POLVINEN, Merja. *Cognition and Literary Interpretation in Practice*. Helsinki: Helsinki University Press, 2005.

VRIJ, Aldert; EDWARD, Katherine; ROBERTS, Kim P.; BULL, Ray. Detecting Deceit via Analysis of Verbal and Nonverbal Behavior. *Journal of Nonverbal Behavior*, Berlin, v. 24, n. 4, p. 239-263, Winter 2000. Disponível em: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1023/A:1006610329284.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

WALL, Kathleen. The Remains of the Day and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration. *Journal of Narrative Theory*, v. 24, n. 1, p. 18-42, Winter

1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/30225397.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

WALSH, Richard. Who Is the Narrator? *Poetics Today*, Durham, v. 18, n. 4, p. 495-513, Winter 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1773184.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

WALSH, Richard. *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2007.

WALTON, Kendall L. Points of View in Narrative and Depictive Representation. *Noûs*, Bloomington, v. 10, n. 1, p. 49-61, Mar. 1976. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/2214475.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

WALTON, Kendall L. *Mimesis and Make-Believe*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

WODEHOUSE, P. G. *Pigs Have Wings*. Harmondsworth: Penguin, 1961.

WOOD, James. Mixed Feelings. *London Review of Books*, v. 24, n. 1, p. 17-20, 3 Jan. 2002. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v24/n01/james-wood/mixed-feelings>. Acesso em: 14 mar. 2022.

YACOBI, Tamar. Fictional Reliability as a Communicative Problem. *Poetics Today*, Durham, v. 2, n. 2, p. 113-126, Winter 1981. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1772193.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

YACOBI, Tamar. Hero or Heroine? Daisy Miller and the Focus of Interest in Narrative. *Style*, State College, v. 19, n. 1, p. 1-35, Spring 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/42945527.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

YACOBI, Tamar. Narrative and Normative Pattern: On Interpreting Fiction. *Journal of Literary Studies*, v. 3, n. 2 p. 18-41, 1987a.

YACOBI, Tamar. Narrative Structure and Fictional Mediation. *Poetics Today*, Durham, v. 8, n. 2, p. 335-372, 1987b. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/1773041.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

YACOBI, Tamar. Time Denatured into Meaning: New Worlds and Renewed Themes in the Poetry of Dan Pagis. *Style*, State College, v. 22, n. 1, p. 93-115, Spring

1988. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/42945688.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

YACOBI, Tamar. Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis. *Poetics Today*, Durham, v. 21, n. 4, p. 711-749, Winter 2000. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-21-4-711>. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/21/4/711/20679/Interart-Narrative-Un-Reliability-and-Ekphrasis>. Acesso em: 14 mar. 2022.

YACOBI, Tamar. Package-Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator's (Un)Reliability. *Narrative*, Columbus, v. 9, n. 2, p. 223-229, May 2001a. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/20107251.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

YACOBI, Tamar. (Un)Reliability and Sequence. In: SOCIETY FOR THE STUDY OF NARRATIVE LITERATURE CONFERENCE. Houston, Texas: Rice University, March 8-11, 2001b.

YACOBI, Tamar. Ekphrasis and Perspectival Structure. In: HEDLING, Erik; LAGERROTH, Ulla-Britta. *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. Amsterdam: Rodopi, 2002. p. 189-202.

YACOBI, Tamar. Ekphrasis from the Perspective of Fictive Beholders: How Literature Dramatizes Visual Art. In: SPOLSKY, Ellen. *Iconotropism: Turning Toward Pictures*. Bucknell University Press, 2004. p. 69-87.

YACOBI, Tamar. Authorial Rhetoric, Narratorial (Un)Reliability, Divergent Readings: Tolstoy's Kreutzer Sonata. In: PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, 2005a. p. 108-123.

YACOBI, Tamar. Fiction and Silence as Testimony: The Rhetoric of Holocaust in Dan Pagis. *Poetics Today*, Durham, v. 26, n. 2, p. 209-255, Summer 2005b. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-26-2-209>. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/26/2/209/20854/Fiction-and-Silence-as-Testimony-The-Rhetoric-of>. Acesso em: 14 mar. 2022.

YACOBI, Tamar. Intermedial Narrative: Ekphrasis and Perspectival Montage, or Sorting out the Gaze of Narrative Agents. In: HORSTKOTTE, Silke; LEONHARD, Karin. *Seeing Perception*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2007. p. 166-196.

YACOBI, Tamar. Metaphors in Context: The Communicative Structure of Figurative Language. In: FLUDERNIK, Monica. *Beyond Cognitive Metaphor Theory*. New York: Routledge, 2011. p. 113-134.

YACOBI, Tamar. Narrative and Normative Pattern: On Interpreting Fiction, with Special Regard to (Un)Reliability. *Poetics Today*, Durham, v. 36, n. 4, p. 499-528, dez. 2015. DOI: <https://doi.org/10.1215/03335372-3455123>. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/36/4/499/21195/Narrative-and-Normative-Pattern-On-Interpreting>. Acesso em: 14 mar. 2022.

ZERWECK, Bruno. Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. *Style*, State College, v. 35, n. 1, p. 151-178, Spring 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5325/style.35.1.151.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

ZUNSHINE, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.

ZUNSHINE, Lisa. *Getting Inside Your Head: What Cognitive Science Can Tell Us about Popular Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2012.