



**A linguagem das narrativas
e a representação da realidade**

Waldemar Ferreira Netto



resumo

É comum considerar narrativas apenas como sequências lineares de sentenças, orais ou escritas, que descrevam eventos falsos, como, por exemplo, nas obras de ficção, ou verdadeiros, como nos testemunhos ou nos livros de história. Aqui se vai tomar a mesma narrativa, mas inserida de volta em seu contexto de enunciação. Uma narrativa se caracteriza como uma sequência contínua de eventos reais, da qual se extraem alguns para serem efetivamente codificados em sentenças. Os modelos de símbolos de Peirce e de Frege possibilitam que tais sequências sejam tratadas, respectivamente, como representâmen ou *Sinn* e os eventos, como interpretantes ou representações. A proposição de Bruner de que a enunciação decorre das disposições do interlocutor de atribuir intenções a esses representâmens e seus interpretantes exige do locutor que seus enunciados sejam atos linguísticos perlocucionais efetivos.

Palavras-chave: narrativas; enunciação; semiótica; heróis; atos linguísticos.

abstract

It is common to consider narratives only as linear sequences of sentences, oral or written, that describe false events, as, for example, in works of fiction, or true ones, as in testimonies or history books. Here, the same narrative will be taken, but inserted back into its enunciation context. A narrative is characterized as a continuous sequence of real events, from which some are extracted to be effectively encoded in sentences. Peirce's and Frege's models of symbols allow such sequences to be treated, respectively, as representamen or Sinn and events as interpretants or representations. Bruner's proposition that enunciation stems from the interlocutor's willingness to attribute intentions to these representamens and their interpretants requires the speaker that his utterances are effective perlocutionary linguistic acts.

Keywords: *narratives; enunciation; semiotics; heroes; linguistic acts.*

CODIFICAÇÃO LINGUÍSTICA DOS EVENTOS

A interpretação mais comum de uma narrativa é a que a considera como uma sequência linear de sentenças, organizadas num texto oral ou escrito, que descrevam eventos que poderiam ser falsos, como, por exemplo, nas obras de ficção, ou verdadeiros, como nos testemunhos ou nos livros de história. Desse ponto de vista, a preocupação é especialmente a narrativa por si mesma, isto é, uma narrativa que se permite proferir isoladamente, como um conjunto que, apesar de ter uma organização sentencial coesa internamente, pode ocorrer fora de qual-

quer contexto de enunciação. O objeto da discussão a partir de agora será a mesma narrativa, mas inserida de volta em seu contexto de enunciação. Antes, porém, interessa retomar alguns princípios semióticos organizadores dessa abordagem.

Por um motivo qualquer que ora não cabe discutir, há eventos percebidos, memorizados ou imaginados, que se consideram importantes, sobretudo emocionalmente. Bruner lembrou que “a narrativa trata das vicissitudes das intenções humanas.” Segundo ele, as narrativas “começam com um estado estável canônico ou ‘legitimado’, que é rompido, resultando em uma crise, que é solucionada por uma

WALDEMAR FERREIRA NETTO é professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

compensação, sendo que a repetição é uma possibilidade em aberto” (Bruner, 1997, p. 17). A partir desses eventos selecionados dos quais emanam crises, a codificação poderá ser feita para qualquer linguagem: HQ, cinema, teatro, poesia, uma performance no meio da rua, uma reportagem jornalística etc. No caso atual, entende-se que essa codificação será linguística. A codificação de tais eventos se torna o próprio objeto da narrativa, que serão as sentenças sequenciadas. Vale lembrar que, por ora, se está tomando a narrativa do ponto de vista de seu autor.

Autores como Labov e Waletzky (1967), Labov (1997) e Bruner (1991; 1997) propuseram modelos que permitem analisar e interpretar narrativas em sua constituição linguística e ainda ir além sem, no entanto, desagregar-se dela. Ao se tomar esses modelos, deve-se pressupor que uma narrativa se caracteriza como uma sequência contínua de eventos reais, da qual se extrairiam alguns para serem efetivamente codificados numa forma linguística, estabelecendo a regra potencial: um evento para uma sentença. Assim, para cada evento, há uma codificação sentencial sequenciada. Trata-se, pois, da codificação para uma linguagem unidimensional, se for a língua escrita, ou bidimensional, se for a falada – a fala dispõe de recursos fonológicos e prosódicos; a escrita só dispõe das letras. Provavelmente, ao se codificar para uma língua de sinais, alguma dimensão a mais terá de ser considerada.

Por se tratar de uma sequência de sentenças que mantém correlação forte com a sequência de eventos que se extraíram da realidade, há de se ter uma ordenação específica para a ocorrência dessas senten-

ças. Essa ordenação se faz pelo que Labov e Waletzky (1967) chamaram de “juntura temporal”. Mesmo que se inverta a ordem de apresentação das sentenças, essas junturas temporais geralmente estão presentes, caso contrário, a ordem dos eventos se perderá no processo de sua codificação linguística. Tais junturas temporais decorrem de simples aposição ou de itens lexicais como “então”, “daí”, “mas”, “depois”, dentre muitos outros, relacionando as sentenças que ocorrem uma depois da outra.

A sequência das sentenças, então, constituiu-se no que Frege (1978) chamou de *Sinn*¹ em seu modelo de símbolo.

“A referência [*Bedeutung*] e o sentido [*Sinn*] de um sinal [*Zeichen*] devem ser distinguidos da representação [*Vorstellung*] associada a esse sinal. Se a referência de um sinal é um objeto sensorialmente perceptível, minha representação é uma imagem interna, emersa das lembranças de impressões sensíveis passadas e das atividades, internas e externas, que realizei. Esta imagem está frequentemente saturada de emoções; a claridade de suas diversas partes varia e oscila. Até num mesmo homem, nem sempre a mesma representação está associada ao mesmo sentido [*Sinn*]. A representação é subjetiva; a representação de um homem não é a mesma de outro. Disso resulta uma variedade de diferenças nas representações associadas ao mesmo sentido [*Sinn*]” (Frege, 1978, pp. 64-5).

1 Esse termo é geralmente traduzido como “sentido” ou como “mensagem” (Jakobson, 1980); aqui será usada a forma original para evitar ambiguidade.

No modelo semiótico de Peirce (1975), essa sequência de sentenças é o representâmen e a representação (*Vorstellung*) de cada uma delas, o seu interpretante. Note-se que, ao variar a linguagem para a qual se codificam os eventos, também haverá mudanças de *Sinn* e de representâmen; mas não haverá necessariamente mudanças de interpretante. Isso, especialmente, para o processo de criação de narrativa.

No modelo da semiótica de Peirce, entretanto, há outra possibilidade para a manipulação dos signos. Trata-se da formação icônica, em que se parte das sentenças (o representâmen) para a criação dos interpretantes. Nesse caso específico, podemos lembrar da proposição de Mead, que explicava a formação da identidade pessoal pela possibilidade que temos de fazer um diálogo com nós mesmos, em que o falante seria a primeira e a segunda pessoa a um só tempo.

“Não conheço outra espécie de comportamento além da linguagem em que a pessoa seja um objeto para si mesma; por isso, até onde me é dado ver, o indivíduo não é um *self* no sentido reflexivo, a menos que seja um objeto para si mesmo. É esse o fato que confere uma importância crítica à comunicação, já que esse é um tipo de comportamento no qual o indivíduo efetivamente responde a si mesmo” (Mead, 2021, p. 146).

Nesse caso de codificação icônica, parte-se da sentença, no caso da língua, para o interpretante, da mesma maneira que faz o nosso ouvinte. O que chega aos olhos ou aos ouvidos de nosso interlocutor é o *Sinn*, como sentenças já

codificadas e organizadas por junturas temporais. Ele, então, as descodificará, formando interpretantes em si mesmo. O processo de criação icônica é o mesmo, pois não há uma realidade envolvida, da qual se extrairia algum evento; não há referência, há somente interpretante e representâmen, para Peirce; representação e *Sinn*, para Frege.

Nessa discussão preliminar, em que foram retomadas algumas conceituações semióticas, várias vezes o criador/autor da narrativa foi referido, de um lado, e o ouvinte/leitor, de outro. Ao se fazer isso, a narrativa foi, aos poucos, relocalada de volta em seu contexto de produção: a situação em tempo real em que a narrativa ocorreu. Trata-se do que se convencionou chamar de “enunciação”. Benveniste propõe figuras enunciativas como o *locutor*, que é o falante, criador da narrativa, e o *alocutário*, que é o ouvinte/leitor, descodificador e alvo da narrativa. A narrativa propriamente dita seria, pois, o texto enunciado ali, em tempo real, que Benveniste chama de *alocução*.

Para compreender um pouco melhor essa enunciação, primeiro, um dos processos de codificação próprios de uma língua pode ser revisitado. Trata-se do uso dos dêiticos e de sua relação com o criador da narrativa.

“A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocução um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da *pessoa*, pois implica em reciprocidade – que eu me torne *tu* na alocução daquele que por sua vez se designa

por *eu*. Vemos aí um princípio cujas consequências é preciso desenvolver em todas as direções. A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso. Por isso, *eu* propõe uma outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a ‘mim’, torna-se o meu eco – ao qual digo *tu* e que me diz *tu*” (Benveniste, 1976, p. 286).

Labov e Waletzky (1967), inicialmente, e, depois, Labov (1997) propuseram um modelo de análise especialmente voltado para narrativas pessoais. Estas narrativas, especialmente, se verdadeiras, compõem-se a partir de testemunho direto do autor. Ele estaria contando uma experiência que teve em algum momento de seu passado. Nesse caso específico, ele trata a si mesmo pelo pronome de primeira pessoa; e será a partir dessa primeira pessoa que todas as referências se formam. Para Benveniste (1989, p. 84), o uso do pronome “eu” pelo locutor, autor da locução, introduz aquele que fala em sua própria fala, estabelecendo a si mesmo como referência e representação de seu próprio *Sinn*.

É comum dizermos que uma narrativa constituída dessa maneira está em primeira pessoa, em discurso direto. Entretanto, há também a possibilidade de que se crie essa mesma narrativa, seguindo quase a mesma codificação linguística, apenas alterando a primeira pessoa para a forma de terceira pessoa, em discurso indireto, além de algumas adaptações anafóricas. Saliente-se que é apenas na narrativa pessoal autobiográfica que se pressupõe que o narrador, manifesto em

primeira pessoa, insira a si mesmo no próprio texto, com dêiticos de primeira pessoa que têm como referência o próprio autor. Nas narrativas em terceira pessoa, nem autor nem narrador aparecem explicitamente representados por esses dêiticos.

↑Teve uma vez... que a/ que o meu patrão deixou eu segurando a criança den/ dele. ↓Acho que tinha ↑três meses de idade. Ele falou: “cê ↑segura nas costas”. Só que eu num segurei. [risos] ↓A ↑criança ↓foi lá ↑embaixo e voltou assim, ó, vuup! ↑Num sei co/ [risos] como a coluna num quebrou².

↓

↑Teve uma vez... que a/ que o patrão dele deixou ele segurando a criança den/ dele. ↓Acho que tinha ↑três meses de idade. Ele falou: “cê ↑segura nas costas”. Só que ele num segurou. [risos] ↓A ↑criança ↓foi lá ↑embaixo e voltou assim, ó, vuup! ↑Ele num sabe co/ [risos] como a coluna num quebrou.

Na transcrição acima, as setas apontam para a entoação mais alta (↑) ou mais baixa (↓) e o sublinhado aponta o escopo dessa entoação.

Gerard Genette (1971) retoma a discussão clássica entre *diegesis* e *mimesis*, mostrando que se trata de uma diferença apenas textual, de estilo, no *Sinn* da narrativa. Qualquer narrativa em primeira pessoa se pode converter em narrativa em terceira pessoa e vice-versa, tratando-se somente de uma

2 Transcrição parcial extraída de gravação digital em <https://www.youtube.com/watch?v=Xl1ZxvpQco>. Acesso em: 20/jul./2016.

escolha feita pelo autor. Essa possibilidade descaracteriza o narrador como autor da narrativa. O narrador passa, então, a ser apenas mais uma personagem na narrativa. O próprio narrador faz parte apenas do *Sinn* da narrativa, tomando existência exclusivamente no processo de codificação. Em outra obra (Genette, 1979), o autor termina por distinguir definitivamente o narrador como figura linguística, do autor, como figura real.

A distinção entre essas duas figuras, autor e narrador, esta linguística, aquela real, ainda não dá conta da complexidade da enunciação. Erwin Goffman (1998) propõe uma outra figura, que chama de “locutor”. Trata-se, de fato, da única figura real obrigatória da enunciação. O locutor é exatamente o falante. Ele não precisa ser o autor do texto que enuncia. É o caso, por exemplo, de um ator durante uma representação teatral. Ele não precisa ser o autor de seu enunciado, embora, no caso de algum improviso, ele possa ser. Nesse caso, o autor está ausente. Pode-se, por exemplo, ler em voz alta um texto de Machado de Assis, o *Dom Casmurro*. O leitor seria o locutor, mas não o autor. Tampouco seria o narrador, pois esse é uma figura linguística, a personagem Dom Casmurro.

Note-se, então, que, para a figura de locutor proposta por Benveniste, pode-se supor que ela se distribua em outras figuras: o narrador/personagem, que só existe linguisticamente, o autor, que foi o criador da narrativa e que é real, apesar de nem sempre ser conhecido ou estar presente na enunciação, e, finalmente, o locutor, que é a figura real presente obrigatoriamente na enunciação.

Ói, nossos... nossa terra, nosso sertão aqui foi patrimônios de bandido na hist/

no século passado: Lampião, António Silvino. Aí um cara que era do tempo de tempo de António Silvino contava a história dele. Aí disse que tava numa... As casas nesse tempo... os fazendeiro morava com uns seis quilômetros de distância uns dos outros... as casas. ^{tes} Aí, ele disse que estava numa casa namorando a moça de um... filha de um fazendeiro ^{Sac1} e o fazendeiro tava viajando. E só tinha duas moça em casa. ^{Sor} Aí, António Silvino saiu com uma... uns capanga de dentro do mato. ^{Sac2} Vinhero pedir água na casa. ^{Sac3} Aí, chegou, ^{Sac4} ele tava... Aí ele chega. Ficou tremendo, assombrado. ^{Sac5} Aí ele foi... As moça deram água a eles. ^{Sac6} Aí ele disse: – Me diga uma coisa: você é filho da casa? ^{Sac7} – Não. Eu tô aqui, mas num sou. ^{Sac8} – Você namora alguma moça dessa? ^{Sac9} – Namoro. ^{Sac10} – Cadê o dono da casa? ^{Sac11} – Taí, viajando. ^{Sac12} – ↗Eu vou lhe fazer um pedido. Quando o dono da casa num tiver aqui, ↑você num vem aqui não. ^{Sac13} Aí eu fiquei ↑tremendo. ^{Sac14} – ↑Olhe, só tá elas duas aqui. – ↑Que você veio ver? ^{Sac15} – ↑Ahn... quê... ^{Sac16} Não sube nem responder nada a ele. ^{Sor} Aí eles entraram ↘ no mato. ^{Sac17} Aí eu peguei o caminho pra casa, de ↑assombrado.

Na transcrição da narrativa acima, as sentenças estão alinhadas e sua classificação como resumo (Sres), orientação (Sor), ação complicadora (Sac) e coda (Scoda) marcada em texto subscrito no final de cada sentença. Apenas as sentenças de ação complicadora foram numeradas. As setas diagonais mostram movimento entoacional ascendente (↗) e descendente (↘).

Conforme se pode notar na transcrição dessa narrativa, nas sentenças que com-

põem a sentença resumo, o autor usa da estratégia de criar uma moldura narrativa em primeira pessoa do plural – *nossa terra, nosso sertão aqui* – para, logo em seguida, introduzir uma narrativa em que o protagonista vai definido em terceira pessoa: *um cara que era do tempo de tempo de Antônio Silvino contava a história dele*. As sentenças de ação complicadora iniciam-se a partir desse ponto, mantendo-se o discurso indireto (*diegesis*). Na sentença de ação complicadora de número 14, entretanto, o autor muda sua estratégia, e transforma a *diegesis* em *mimesis*, assumindo a primeira pessoa e, então, protagonizando a narrativa. Embora não se possa ouvir a narrativa, que foi produzida oralmente, pela transcrição pode-se ver que a entoação tem um alçamento que se inicia na sentença de ação complicadora de número 13 – *Eu vou lhe fazer um pedido. Quando o dono da casa num tiver aqui, você num vem aqui não.*^{Sac13} – para atingir o seu máximo na sentença de ação complicadora de número 15 – *Olhe, só tá elas duas aqui. Que você veio ver?*^{Sac15} – e na resposta assustada da sentença 16 – *Ahn... quê... Sac16* que se faz acompanhar de *Não sube nem responder nada a ele.*^{Sor}, em que a personagem se torna o narrador. Trata-se de estratégia que provoca o apagamento completo do narrador que emoldurava a narrativa, conhecida como discurso indireto livre. No caso particular dessa narrativa, essa estratégia atua no sentido de aproximar o ouvinte/leitor do narrador. Esse tipo de discurso indireto livre reformula a situação de enunciação; a narrativa enunciada passa a ser tratada como uma narrativa pessoal e, portanto,

fazendo uma associação fictícia entre personagem, narrador e autor.

Um aspecto tem de ser ressaltado nessa figura do locutor. O locutor tem de ser praticamente invisível, transparente. Ele é um representâmen peirciano. Ao ouvir uma narrativa, tem-se de atentar aos interpretantes e não ao representâmen. Caso se atente ao representâmen é porque ou a narrativa foi malsucedida ou porque o interlocutor não assumiu seu papel de alocutário. Na peça de teatro, é preciso atentar à personagem e não ao ator. Se se vê o ator é porque sua atuação não foi boa, ou porque o espectador não se submeteu à enunciação, isto é, não se comportou como o alocutário, ou como o leitor-modelo de Umberto Eco, que veremos posteriormente.

ATRIBUIÇÃO E ACEITAÇÃO DAS INTENÇÕES

Antes, porém, de discutir o ouvinte/leitor, alvo da narrativa, podemos nos centrar na própria narrativa que foi efetivamente enunciada. Benveniste refere esse texto enunciado, isto é, quando ocorre em tempo real durante uma enunciação, como *alocução*. John Austin (1990) propôs que tais alocações fossem observadas sob dois pontos de vista diferentes. Um deles seria tomá-las pelo que ele chamou de *constatativo*. Essas alocações constatativas seriam as que geralmente tomamos como sentenças assertivas completas. Podem facilmente ser consideradas quanto a seu valor de verdade porque dispõem de uma referência disponível para esse teste. Alocações que não dispusessem de uma referência,

segundo Austin, ainda que pudessem ser constatativas, ocorreriam apenas no que ele considerou como textos fictícios, em contraste com os constatativos sérios.

O outro ponto de vista sob o qual se poderia tomar as alocações seria pelo que ele chamou de *performativo*. Esses performativos, diferentemente dos constatativos, não podem ser considerados pelo seu valor de verdade, porque sua referência não é descritiva e, portanto, não está disponível para teste. Esses performativos teriam de ser considerados pela relação direta entre eles e seu autor. Austin dá como exemplo de performativo uma ilocução como “Batizo esse barco ‘Queen Elizabeth’”. Uma sentença dessa natureza pode ser proferida por qualquer pessoa, mas será somente quando a pessoa certa, no momento certo, proferi-la que, então, o tal barco receberá o nome de “Queen Elizabeth”. Se alguma outra pessoa batizar barcos, esse ato não terá nenhum valor. Não se pode, entretanto, tratar a sentença como falsa pela ausência de uma referência, como no caso dos constatativos, porque não é a sentença que é falsa, mas é o ato de batizar em si mesmo que é falso.

Os performativos, portanto, se caracterizariam por serem atos linguísticos cujo valor é definido socialmente. Austin procurou tomá-los ainda sob outros aspectos. Segundo ele, poderiam ser atos linguísticos performativos *locucionais*, *ilocucionais* e *perlocucionais*.

Atos linguísticos performativos locucionais seriam praticamente o grau zero da enunciação; seriam, por exemplo, sentenças usadas como exemplos em livros de gramática. Essas locuções, em que pese serem enunciados completos, não fazem

parte, por suas referências, de nenhuma enunciação, isto é, não estão em uso. Esse tipo de ato linguístico independe de sua caracterização primária como constatativo ou performativo. Se, num exercício de lógica, apresentam-se constatativos apenas para demonstração de silogismos, pode-se tomá-los somente como locuções.

As ilocuções, por sua vez, seriam os performativos em uso, fazendo parte de uma enunciação. Atos ilocucionais fazem parte da vida cotidiana e se estabelecem como a forma padrão do uso performativo da língua. Ilocuções são usadas para dar ordens, fazer promessas, pedir favores, ofender, fazer curas, dentre uma série de outras que dificilmente poderão ser arroladas numa lista finita capaz de esgotar todas as possibilidades.

Para além das ilocuções, Austin ainda definiu as *perlocuções*: os atos linguísticos performativos perlocucionais. Pode-se pensar que uma perlocução seria uma ilocução que foi bem-sucedida, isto é, alcançou os resultados pretendidos. A perlocução poderia atuar como mecanismo de avaliação de ilocuções. Mesmo que uma ilocução possa ser realizada como a do batizado de um barco, essa ilocução só será uma perlocução se os demais membros daquela sociedade passarem a se referir àquele barco pelo nome que recebeu. Assim, um ato linguístico perlocucionário extrapola a língua e promove uma mudança social. As perlocuções serão, portanto, os enunciados cuja credibilidade atingiu sua força máxima e se tornou um modelo de comportamento aceito socialmente.

Nem sempre é fácil diferenciar perlocuções de ilocuções. Imaginemos uma

sentença como “Eu quero que você feche a porta”. Trata-se de uma sentença assertiva – no caso deste texto aqui, ela é apenas uma locução – que, num contexto enunciativo, poderia ser um constatativo, se for tomada ao pé da letra, ou um performativo, se for tomada, não como assertiva, mas como imperativa. Se for tomada como ato linguístico performativo imperativo, poderá ser perlocucional se, efetivamente, sua ordem for cumprida, isto é, se você fechar a porta tal como o autor queria. Mas, se isso não ocorrer, então a sentença permanecerá como uma ilocução. Note-se que a caracterização dessa nossa alocução hipotética é feita especialmente pelo interlocutor, independentemente das intenções do autor.

Pode-se, então, tomar o modelo de Bruner (1997), especialmente da característica que ele definiu como “vínculo de estados intencionais”. No caso da alocução hipotetizada, seu caráter como ilocução, perlocução, até mesmo performativo ou constatativo, decorrerá da atribuição de intenção que o alocutário fizer ao locutor, naquela enunciação específica. Essa interpretação pressupõe que a enunciação não está centrada na figura de um autor, que acumula as funções de locutor e narrador, mas na figura do alocutário, o ouvinte/leitor, decodificador e alvo das alocuções enunciadas. Niklas Luhmann propôs a centralização da comunicação na figura do alocutário.

“Se entendermos comunicação como síntese de três seleções, como unidade de informação, participação e compreensão, a comunicação só se realiza quando e na medida em que ocorre a compreensão. O

resto ocorre ‘fora’ da unidade de uma comunicação elementar e a pressupõe. Isso vale especialmente para um quarto tipo de seleção: a aceitação ou rejeição da redução de sentido que foi participada. Naquele ao qual a comunicação foi endereçada tem de haver a distinção entre a compreensão do sentido seletivo dessa comunicação e a aceitação ou rejeição da seleção como premissa do próprio comportamento” (Luhmann, 2016, p. 171).

Ao chamar a atenção para o fato de que a comunicação só se realiza a partir da compreensão e, ainda, separar essa compreensão da aceitação e da rejeição da unidade de informação, Luhmann leva para o alocutário a responsabilidade da configuração final da enunciação. Assim, mesmo que se tenha a intenção de comunicar e efetivamente se produzam atos de fala, nenhuma ação será eficaz se ninguém se dispuser a ouvir, isto é, se ninguém assumir o papel de alocutário, previsto por Benveniste. Esse ouvinte real já tinha sido definido por Umberto Eco como *leitor empírico*. Esse leitor empírico, por sua vez, é pressuposto pelo próprio autor do texto.

“Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que ‘conhecimento de códigos’) que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um leitor-modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpreta-

tivamente conforme ele se movimentou gerativamente” (Eco, 2004, p. 39).

Ainda que se fale em “leitor”, é possível estender essa proposta de Eco para narrativas em geral, possivelmente, até mesmo para quaisquer outros textos, quaisquer outras linguagens. O leitor-modelo é, então, o leitor ideal, imaginado pelo próprio autor. É para esse leitor que o autor escreve. Isso fica evidente quando se produz, por exemplo, uma fala dirigida a crianças. Há um esforço especial do autor, nesse caso, também locutor, em usar expressões conhecidas, buscar referências comuns a ambos, para que possa haver compreensão, para que a comunicação seja efetiva, tal como afirmou Luhmann. Um texto, seja oral, seja escrito, seja narrativo, seja poema, só atingirá seu caráter perlocucionário caso seu interlocutor, o leitor empírico, compreenda e aceite as informações que se transmitem. Para tanto, ele terá, necessariamente, de assumir o seu papel de leitor-modelo, aceitando submeter-se às proposições de conhecimento comum do autor.

Na narrativa do monstro Popoca, é possível observar essas diferenças de interpretação.

“Um homem, noutros tempos, foi pescar e levou consigo sua mulher. E, querendo pescar noutra lugar, onde havia mais peixes, deixou a mulher ao pé da serra do Mairare, sentada numa pedra. Quando o homem já estava longe e entretido em apanhar peixes, apareceu Popoca. Saltou sobre a mulher e uniu seu corpo ao dela. Depois, pondo-a nos ombros, seguiu pelo mesmo caminho por onde tinha ido

o pescador. O homem já vinha de volta e encontrou com Popoca. ‘Por que vais levando minha mulher? Eu sou o marido dela. Larga-a’. E Popoca, continuando a andar, disse ao pescador: ‘Cala a boca, senão te flecho!’ E o pescador só levava debaixo do braço um covão. Nem arco, nem flecha. E Popoca era uma fera, que tinha muita força e muita astúcia. O pescador viu Popoca afastar-se, rindo e cantando. Em seguida, estrangulou a mulher. E lhe jogou o cadáver. E continuou a rir e cantar” (Pereira, 1967, pp. 90-1.).

Extraíndo alguns trechos:

- 1) s. res. [Um homem] deixou a mulher (...) sentada numa pedra.
- 2) s. or. (...) já estava longe e entretido em apanhar peixes,
- 3) s. compl. apareceu Popoca.
- 4) s. compl. Saltou sobre a mulher
jt e
- 5) s. compl. uniu seu corpo ao dela.
jt Depois,
- 6) s. compl. pondo-a nos ombros, seguiu pelo mesmo caminho por onde tinha ido o pescador.
- 7) s. compl. O homem já vinha de volta
jt e
- 8) encontrou com Popoca.
- 9) s. compl. “Por que vais levando minha mulher? Eu sou o marido dela. Larga-a.”
jt E
- 10) s. compl. Popoca, continuando a andar, disse ao pescador: “Cala a boca, senão te flecho!”
- 11) s. or. E o pescador só levava debaixo do braço um covão. Nem arco, nem flecha. E

Popoca era uma fera, que tinha muita força e muita astúcia.

12) s. compl. O pescador viu Popoca afastar-se, rindo e cantando.

Ao interpretar sequencialmente essa narrativa da sentença 1 até a sentença 6, vê-se que a sentença-resumo 1 pressupõe que a mulher do pescador continuaria ali, sentada, mas ocorreu o aparecimento de Popoca (3). Esse aparecimento, por si só, não acarretaria grandes danos se Popoca, assim como veio, fosse embora, mas o fato é que ele violentou e sequestrou a mulher do pescador (4 a 6). O evento inicial, desencadeador desse estupro, como se percebe na narrativa, vai descrito já na sentença-resumo 1. Há, pois, uma relação causal: mulher sozinha na mata implica risco de estupro.

Em seguida, da sentença 7 até a sentença 12, vê-se, na sentença 7, que o evento da volta do pescador foi interrompido pelo encontro com Popoca, que sequestrava a mulher do pescador (8). A esse evento segue-se uma tentativa de negociação em 9, que tem como retorno uma sentença (10) cuja ação complicadora descreve uma ameaça de morte. O evento seguinte, codificado na sentença 12, apenas descreve a inação do pescador ao ver sua mulher ser levada. Para justificar essa inação, o autor acrescentou uma sentença de orientação (11), em que mostra a imprudência do pescador ao ir para o mato desarmado. Novamente, há uma relação causal: homem desarmado no mato implica vulnerabilidade.

Nos dois trechos, estabelecem-se relações causais que poderiam ser utilizadas como parâmetro comportamental para

os membros do grupo. Se a narrativa de Popoca atuar efetivamente dessa maneira, isto é, a partir dela, os homens não mais deixarão suas mulheres sozinhas no mato e não mais sairão desarmados no mato, então, pode-se tomar essa narrativa como um ato perlocucional. Se, no entanto, apesar dela, não houver mudança de comportamento, ela terá sido somente um alerta que aponta possíveis consequências para comportamentos semelhantes. Nesse caso, podemos tomá-la como ato ilocucional.

Neste texto, ela é apenas um ato locucional sem consequência social nenhuma. Sua única funcionalidade é servir de exemplo.

HERÓIS E PROTAGONISTAS

Bertolt Brecht (1978) propusera que se deve narrar as histórias de forma particular se se tem o intuito de divertir os helenos, para quem não havia possível escapatória da lei divina, ainda que esta fosse desconhecida, ou os franceses, “com a sua graciosa autossuficiência que o código de deveres palacianos”, ou os ingleses da era elizabetana, “com o seu narcisismo de homens novos, totalmente libertos de inibições” (Brecht, 1978, p. 103). Augusto Boal faz uma retomada dessas ideias e propõe uma hipótese de trabalho bastante produtiva.

“Cada classe, casta ou estamento tem o seu herói próprio e intransferível. Portanto, os heróis de uma colasse só poderão ser entendidos pelos critérios e valores dessa classe. Ou poderão as classes dominadas entender os heróis das classes dominantes, enquanto permanecer a dominação, inclusive moral” (Boal, 1991, p. 232).

Talvez seja necessário entender um pouco mais o que seja um herói. Ao se pensar em narrativas, quais heróis podem ser protagonistas, antagonistas ou quaisquer das demais personagens? Qualquer característica de uma narrativa poderá ser personagem e também herói? O herói deverá ser exclusivamente a personagem protagonista com os mais bem conceituados valores morais? Este último parece ser o traço próprio dos heróis que não fazem parte de uma narrativa de ficção. São os heróis “de verdade”. Os grandes homens, os que arriscaram suas vidas para salvar algum outro. Talvez, então, para que seja possível fugir desse caráter, o herói possa ser considerado um protagonista capaz de um feito extraordinário? Algo que ninguém seria capaz de fazer? Nesse caso, o posto do herói teria de ser completado por quaisquer um dos recordistas olímpicos, e o heroísmo seria temporário; sua duração dependeria da melhor habilidade dos futuros concorrentes. Isso talvez nos leve a pensar num herói cuja façanha seja impossível de se repetir. Nesse caso, o herói teria um caráter único e permanente. O fato é que os heróis se repetem, seus atos de heroísmo se repetem. Milhares de soldados morrem em campos de batalha, ou salvam seus companheiros da morte, e são consagrados heróis. O heroísmo, nesse caso, volta a ser um ato de bravura, de coragem. Mas isso traz características comuns aos indivíduos e não ao ato em si. Muitos são corajosos, destemidos, mas poucos são heróis.

É possível pensar, a partir dessas elucubrações todas, que o heroísmo deve necessariamente decorrer de uma ação social, nos termos weberianos.

“Por ‘ação’ entende-se, neste caso, um comportamento humano (tanto faz tratar-se de um fazer externo ou interno, de omitir ou de permitir) sempre e na medida em que o agente ou os agentes o relacionem com um *sentido* subjetivo. Ação ‘social’, por sua vez, significa uma ação que, quanto a seu sentido visado pelo agente ou os agentes, se refere ao comportamento de *outros*, orientando-se por este em seu curso” (Weber, 2015, p. 3).

O ato heroico é um ato voltado para a sociedade e não um ato individual. Boal considerou que, embora a escolha do protagonista não coincida necessariamente com a personagem principal, trata-se da personagem que o autor deseja vincular empaticamente à plateia, atribuindo-lhe um comportamento ético (Boal, 1991, p. 215). Não basta ser corajoso, tem de ser corajoso para salvar a donzela presa na torre do castelo. Esse dado parece reconfigurar o ato heroico: ele precisa de um objeto ao qual se dirija. O objeto a ser tomado como alvo do heroísmo tem de ser presumido como incapacitado para agir por si só para salvar-se. Sejam quais forem as forças que ameaçam o objeto a ser alvo do ato heroico, cabe ao herói o papel de suplantá-las e salvar o objeto do perigo.

O herói não precisa ser bem-sucedido em sua empresa. Soldados que morreram em guerras e tornaram-se heróis *post-mortem* deixam isso bastante óbvio. O heroísmo é atribuído pela sociedade pela avaliação feita dos atos protagonizados pelos candidatos. Não basta querer o título, ele precisa de um interlocutor. O heroísmo, dessa maneira, exige que se faça dialogicamente: há um produtor do

ato e um receptor do ato, o salvador e a vítima. Nesse caso, será preciso também entender a vítima como membro desse conjunto dialógico.

A princesa da torre precisa ser salva porque, sozinha, não consegue sair de lá. Não bastaria um desastre que simplesmente a libertasse para que houvesse um ato heroico em jogo. O ato heroico tem de ser intencional, mesmo que incontrolado. As forças malélicas que prenderam a princesa na torre do castelo podem ser várias. Elas podem ser intencionais, como a da bruxa malvada, ou não intencionais, como um alagamento ou uma proliferação de dragões. O herói deverá enfrentar qualquer uma dessas forças malélicas que terminaram por prender a princesa. O antagonista não parece precisar ser necessariamente um ser com intenções malélicas. Não é fácil, mas é possível imaginar uma inundação ou uma proliferação de dragões como atos intencionais. São fatos que ocorrem, ou que poderiam ocorrer. Vemos comumente pessoas presas nos tetos de suas casas, de seus carros, ilhadas por um alagamento, salvas pelos heróis, profissionais ou não, que as encontram. É possível encontrar também casos de pessoas, até crianças, que caíram em jaulas de animais e que foram salvas. Alguns heróis não sobreviveram à ferocidade dos animais, mas efetivamente realizaram atos heroicos por salvarem as vítimas indefesas. Mereceram o título³.

A bruxa má, o rei impiedoso, o “capitalista”, o general genocida ou até os animais ferozes são contingências para a definição da vítima. Obviamente que, nas narrativas não ficcionais, a bruxa má não terá credibilidade e, nesse caso, será

melhor substituí-la pelo “capitalista”, pelo sociopata ou pela irracionalidade feroz de um animal. Não é o autor do aprisionamento da vítima que está em foco, mas a própria vítima. Assim, é importante saber que se trata de uma princesa, de uma donzela, de um rei, do presidente dos Estados Unidos; não importa quem ou qual é a ameaça, pois qualquer coisa serve para isso.

Desse ponto de vista, pode-se retomar aqui as funções proppianas quanto a um herói e sua vítima. Trata-se claramente de uma função composta de duas grandezas bem definidas, à maneira de uma interlocução dialógica.

Propp estabelece que o herói parte do que ele chama de “situação inicial”, no conto maravilhoso.

“O conto maravilhoso, habitualmente, começa com certa situação inicial. Enumeram-se os membros de uma família, ou o futuro herói (por exemplo, um soldado) é apresentado simplesmente pela menção a seu nome ou a indicação de sua situação [...] Definimos este elemento como *situação inicial*” (Propp, 2006, p. 26).

3 “Brasília vivia, há 40 anos, o choque pela morte do sargento do Exército Sílvio Delmar Holenbach, então com 33 anos. Após três dias de agonia no Hospital das Forças Armadas (HFA), o militar não resistiu às mais de 100 mordidas que levou das aranhas do zoológico da cidade e morreu em 30 de agosto de 1977. Os animais o atacaram enquanto ele tentava salvar o menino Adilson Florêncio da Costa, à época com 13 anos. O ato de bravura comoveu a capital e, até hoje, envolve lembranças ainda vivas na memória dos brasilienses” (*Correio Braziliense*, 31/8/2017. Disponível em: https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/08/31/interna_cidadesdf,622536/morte-de-sargento-que-salvou-menino-no-zoo-completa-40-anos.shtml).



Desse ponto de vista, pode-se imaginar que o herói é uma pessoa previamente dada, isto é, que faz parte da expectativa de que a narrativa vai se desenrolar a partir dos eventos que ocorrerão com ela. Assim, pressupõe-se que o leitor empírico tenha experienciado a tarefa de ser leitor-modelo. Trata-se, pois, de um processo adquirido.

Retornando à questão do herói, Propp propõe que o herói, no conto maravilhoso, possa ser classificado como “buscador” ou como “herói-vítima”. Ele faz uma definição quando estabelece a função IX, rotulada como **B**: “É divulgada a notícia de um dano ou carência, faz um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir” (Propp, 2006, p. 36). Nessa definição, cumpre notar, ocorre a caracterização de “um dano ou carência”. Propp acrescenta como “definição”: *mediação, movimento de conexão*. A seguir, ele diz:

“Esta é a função que introduz o herói no conto. [...] Os heróis do conto maravilhoso podem ser de dois tipos: 1) Se a jovem foi raptada [...] e Ivan sai à procura da jovem, então o herói do conto é Ivan e não a jovem. Podemos denominar *buscadores* esse tipo de herói. 2) Se uma jovem ou um menino são raptados e o conto [é] centrado em quem foi raptado [...] então o herói do conto é a jovem (ou o menino) raptada(o) ou expulsa(o). Nestes contos não há buscador e o personagem principal pode ser denominado *herói-vítima*” (Propp, 2006, p. 36).

A proposição de um *herói-vítima* de alguma maneira quebra o esquema que foi proposto antes. A ideia de que o herói se

caracterizaria por salvar uma vítima indefesa, estabelecendo uma forma dialógica de comportamento heroico, parece que não dá conta de explicar a situação de um herói-vítima proppiano. Aparentemente, ao se confundirem o herói e a vítima, a personagem ganha um caráter ambíguo (como um *portmanteau*), multifuncional. Salvar a si mesmo não seria, socialmente, um ato heroico, porque não poderá ser classificado como uma “ação social” em termos weberianos. Salvar a si mesmo é uma prerrogativa da própria autossustentação, de manutenção da vida, simples sobrevivência, possivelmente instintiva e, talvez, até incontrolada. Parece que o autossalvamento é uma atitude característica de *tricksters*, como o de um Pedro Malasarte. Nesse caso, pode-se estabelecer uma categoria mais ampla, definida como protagonista, mas subcategorizável em *herói* (o *buscador* de Propp) e *vítima* (seja apenas *vítima* ou o *herói-vítima* de Propp). O papel de protagonista subcategorizado como herói-vítima certamente se confundiria com o papel de vítima, quando houver um herói: a vítima poderá salvar-se ou não, o herói poderá salvar a vítima ou não. Tiradentes não foi bem-sucedido, não salvou o Brasil da ganância portuguesa, mas nem por isso deixou de ser herói. Seria possível encontrar muitos casos como esse, mas parece difícil encontrar casos em que o “herói” se confunde com a vítima. Aparentemente, vítimas protagonistas são somente vítimas e sua sobrevivência se opõe especialmente ao suicídio, à desistência. Uma personagem que morre tentando salvar-se é um herói? Um naufrago que sobrevive é um herói? Parece que a sobrevivência, mesmo

em condições desastrosas, não caracteriza um ato heroico. É mais uma tenacidade do que um heroísmo. Assim, o hipotético “herói-vítima” de Propp só poderia ser heroicizado se ele fosse um vencedor. Naufrago que morre afogado não se torna um herói, não se tornaria sequer o protagonista de sua narrativa; ele seria apenas a vítima, numa narrativa sem heróis. No livro *O velho e o mar*, de Hemingway, há uma situação em que o protagonista é uma vítima, dado o insucesso final de sua empresa. Seu protagonismo decorre de suas reflexões sobre o momento. Não há nenhum heroísmo, porque ninguém estava ali em perigo, não havia nada para ser salvo. Obviamente, seria possível chamar essa personagem de “herói”, mas seria apenas metaforicamente, por extensão de sentido. O velho apenas protagoniza uma ação. Se há algum perigo, pela agitação do mar e pela fragilidade de sua embarcação, isso não afeta mais do que a ele mesmo. Não é uma ação social que vai narrada, que vai descrita.

Para exemplificar essa questão, pode-se interpretar o conto da anta e da onça:

– Oh, meu cunhado anta!

– O que é, meu cunhado onça?

– Quando ando de noite, os espinhos esperam meus pés; empresta-me teus cascos para eu andar.

– Aqui estão, leva-os; mas quando quiser amanhecer, traze-mos outra vez, porque o calor do sol queima meus pés.

Por isso dizem que a onça, quando anda de noite, faz bulha e a anta não, porque está descalça, e de dia acontece ao contrário” (Brandenburger, 1934, p. 137).

Nesse conto, há duas personagens falantes e um narrador. No caso de se ter de definir uma delas como herói, segundo o critério que se estabeleceu antes, seria necessário que alguma estivesse em determinada condição de fragilidade. A personagem da onça é a única candidata possível à caracterização de vítima, uma vez que se trata da personagem que solicita ajuda. Com isso, a personagem da anta se caracteriza como a heroína da narrativa. A fragilidade inicial da onça é descrita pela própria personagem, estabelecendo a si mesma como vítima. O antagonista seria sua própria constituição física que, durante a noite, lhe impõe sofrimento. Vale notar que esse mesmo antagonista atua como ameaça à personagem da anta, caso não se mantenha protegida pela condição física suplementar de que dispõe.

A narrativa, em que pese tais considerações, não tem como propósito a relação entre as personagens. O narrador, como uma terceira personagem, aponta para um evento que ocorre em tempos subsequentes aos eventos iniciais, tal como foram dispostos no diálogo. O empréstimo noturno dos cascos primordiais da anta para a onça primeva tornou-se uma ação definitiva que perdurou até o presente. Notadamente, atua como explicação para o fato de que a onça não é silenciosa quando se movimenta durante a noite. A narrativa parece confusa quanto à situação da anta. O senso comum poderia garantir que a anta é barulhenta durante o dia por conta dos cascos, mas silenciosa durante a noite, pela falta deles. Dessa maneira, é possível pensar que o objeto da narrativa é a explicação do porquê a onça faz barulho à noite e não faz durante o dia. Também

se pode dizer que, por se tratar de uma narrativa mítica, ela somente chama a atenção para o fato de que a onça faz barulho à noite quando se movimenta, mas não o faz durante o dia.

Como fica óbvio, a narrativa serve somente como suporte para a manutenção de um conhecimento acerca do comportamento da onça. Para que seja tomada como perlocução, será preciso verificar se o leitor empírico dessa narrativa se tornará cuidadoso numa caminhada noturna pela mata, atento aos possíveis barulhos produzidos por uma onça em movimento.

A relação que se estabeleceu entre as personagens – herói e vítima – atua somente como veículo mnemônico capaz de trazer à consciência o perigo constante de um ataque de onça durante a noite. Certamente que o leitor-modelo adequado à narrativa não seria o homem urbano ou o pescador em mar aberto. Por mais que o desprendimento da anta ao emprestar seus cascos à onça para que esta se proteja dos espinhos possa ser tomado como uma ação social altruísta e, por isso, um minúsculo ato de heroísmo, não é esse o objeto da narrativa. Trata-se, tão somente, de um cânone narrativo capaz de atingir o leitor empírico, gerando-lhe interpretantes que, uma vez memorizados incontroladamente, serão suscitados pelo representâmen desencadeado pelo próprio contexto de situação – andar à noite pela mata escura – que se assemelhe àquele da narrativa.

Tal como foi descrito acima, a capacidade de ouvir o movimento noturno da onça é condição de segurança para a sobrevivência na selva. O elemento simbólico que traz esse fato à consciência é a rela-

ção que se estabelecerá quando o que foi leitor empírico estiver num contexto de situação semelhante àquele da narrativa. Nessa situação, portanto, o que se espera é que a própria narrativa atue como interpretante no ambiente noturno no qual o que foi leitor empírico se encontre. Caso essa relação entre representâmen e interpretante se estabeleça, e o que foi leitor empírico dessa narrativa específica se torne atento aos possíveis ruídos da floresta, então, a narrativa terá sido bem-sucedida, isto é, terá sido uma perlocução.

Desse ponto de vista, a participação efetiva do narrador, manifesta claramente no parágrafo final, se torna uma condição necessária para que a narrativa atinja esse nível de perlocução. Extrair do diálogo o caráter do movimento ligeiramente ruidoso da onça durante a noite não parece óbvio. A explicação do fato pelo narrador supre a dificuldade – quiçá impossibilidade – de se extrair essa informação do diálogo. A narrativa, então, inverte a relação entre a capacidade auditiva humana acurada durante a noite, dada a sensibilidade prejudicada da visão, e a percepção de movimentos ruidosos, atribuindo esse fato ao comportamento do próprio animal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como um resumo geral, a enunciação, do ponto de vista que se teve até agora, compõe-se de um conjunto obrigatório de elementos que se caracterizam tanto por sua materialidade, como o locutor, o texto e o leitor empírico, como por suas potencialidades apenas induzidas do texto enunciado, como o autor, o leitor-modelo e o conhecimento comum, supostamente

partilhado entre autor e leitor empírico.

Na medida em que os enunciados narrativos se instauram somente a partir da participação do interlocutor na decodificação das sentenças, o autor se torna obrigado a estabelecer graus de credibilidade, sedução e cumplicidade que dificilmente se estabeleceriam se a enunciação se centrasse no próprio autor. Embora o objeto narrativo baseie-se em representações da realidade compartilhada entre o autor e seu interlocutor, não há qualquer garantia que essas representações, por maior credibilidade que demonstrem, sejam de fato coerentes com a realidade que lhes deu origem. Labov (1997) propôs que os temas da morte, do sexo e da humilhação social garantem por si sós atração suficiente para seduzir o interlocutor a compartilhar as experiências que o autor oferece em sua narrativa. Assim, lembrando o que disse Bruner (1997), a crise que decorre ao se romper um estado estável e moralmente legítimo gera um antagonista cruel, que, a despeito de sua natureza, só se deixa vencer pelo herói, único capaz de humilhar a personagem maléfica que causa enormes prejuízos às vítimas indefesas.

O modelo narrativo para a representação da realidade tem sido levado a efeito com sucesso estrondoso, levando às alturas figuras inaptas tão somente por se apresentarem como personagens heroicos, construídos pela invenção de antagonistas que ameaçam os interlocutores, tratados como as vítimas indefesas que precisam ser salvas. Fala-se atualmente em narrativas na política, na economia, propondo que se atribuam os papéis de herói, vítima ou facínora conforme a necessidade de se aliciar a população para que simpatize ou antipatize com

esta ou aquela personagem. Novamente é a Bruner (1991) a quem se pode recorrer para melhor traduzir esse procedimento:

“Ao contrário das construções geradas por procedimentos lógicos e científicos que podem ser destruídas por causa de falsificações, construções narrativas só podem alcançar ‘verossi-

milhança’. Assim, narrativas são uma versão da realidade cuja aceitabilidade é governada apenas com convenção e por ‘necessidade narrativa’, e não por verificação empírica e precisão lógica, e, ironicamente, nós não temos nenhuma obrigação de chamar as histórias de verdadeiras ou falsas” (Bruner, 1991, pp. 4-5, tradução minha).

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1990.
- BENVENISTE, É. “Da subjetividade na linguagem”, in É. Benveniste (ed.). *Problemas de linguística geral I*. São Paulo, Nacional/Edusp, 1976, cap. 21, pp. 284-93.
- BENVENISTE, É. “O aparelho formal da enunciação”, in É. Benveniste (ed.). *Problemas de linguística geral II*. Campinas, Pontes, 1989, pp. 81-90.
- BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.
- BRANDENBURGER, C. *Lendas dos nossos índios: leituras brasileiras*. São Paulo, Livraria Francisco Alves, 1934.
- BRECHT, B. *Estudos sobre o teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.
- BRUNER, J. “Narrative construction of reality”. *Critical Inquiry*, v. 18, n. 1, 1991, pp. 1-21.
- BRUNER, J. *Realidade mental, mundos possíveis*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1997.
- ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- FREGE, G. “Sobre o sentido e a referência”, in G. Frege (ed.). *Lógica e filosofia da linguagem*. São Paulo, Cultrix, 1978, pp. 59-86.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Lisboa, Arcadia, 1979.
- GENETTE, G. “Fronteiras da narrativa”, in R. Barthes (ed.). *Análise estrutural da narrativa. Pesquisas semiológicas*. 4ª ed. Petrópolis, Vozes, 1971, pp. 255-85.

- GOFFMAN, E. "Footing", in B. T. Ribeiro; P. M. Garcez (eds.). *Sociolinguística interacional: antropologia, linguística, sociologia em análise do discurso*. Porto Alegre, AGE, 1998, pp. 70-97.
- JAKOBSON, R. "Metalanguage as a linguistic problem", in R. Jakobson (ed.). *The framework of language*. Michigan, University of Michigan, 1980, pp. 81-92.
- LABOV, W. "Some further steps in narrative analysis". *The Journal of Narrative and Life History*, v. 7, n. 1-4, 1997, pp. 395-415.
- LABOV, W.; WALETZKY, J. "Narrative analysis: oral versions of personal experience", in J. Helm (ed.). *Essays on the verbal and visual arts: proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*. Seattle, American Ethnological Society/ University of Washington Press, 1967, pp. 12-44.
- LUHMANN, N. *Sistemas sociais: esboço de uma teoria geral*. Petrópolis, Vozes, 2016.
- MEAD, G. H. *Mente, self e sociedade*. Petrópolis, Vozes, 2021.
- PEIRCE, C. S. "O ícone, o indicador e o símbolo", in O. S. D. Mota; L. Hegenberg (eds.). *Semiótica e filosofia*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1975, pp. 115-34.
- PEREIRA, N. *Morongetá: um decameron indígena*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006.
- WEBER, M. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Vol. 1. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2015.