

## Procedimentos metalépticos nos discursos narrativo-ficcionais audiovisuais

Ângelo Peres

Departamento de Ciências da Comunicação

Universidade do Minho

«Sólo merece plenamente ser llamado enunciador aquel en quien recae la responsabilidad integral del mensaje. (...) Evocar la responsabilidad del enunciador es ir más allá de lo que permite una simple descripción del acto de la comunicación visto desde el exterior. La cuestión planteada sólo puede recibir una respuesta si el observador, en su estudio, se interesa por el sentido.» (Baylon e Mignot, 1996: 100)

O estudo narrativo do espaço cinematográfico assenta na dimensão «perspectiva» de todo o relato, e, como afirma Percy Lubbock, «todo el complejo problema del método en la técnica narrativa está dominado por el problema del punto de vista.» (*Apud* Jiménez, 1993: 355) A perspectiva narrativa revela a percepção do mundo narrado por um sujeito: o narrador ou o actor. A posição da câmara não é inocente, mesmo quando se supõe estarmos em presença de um discurso narrativo neutro. Trata-se sempre de uma decisão subjectiva, muitas vezes disfarçada, mas efectiva, mesmo no *nobody's shot*.

A focalização<sup>1</sup> estabelece as relações entre narrador e personagem – num primeiro nível, define-se por uma relação de “saber” entre o narrador e as suas personagens – que podem resumir-se ao seguinte sistema relacional proposto por Todorov (1966):

- 1) Narrador > Personagem
- 2) Narrador = Personagem
- 3) Narrador < Personagem

---

<sup>1</sup> Termo de Genette a partir da expressão “focus of narration”, de Brooks e Warren. «A fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve.» (Genette, 1995: 189)

No primeiro caso, o narrador “diz” mais do que o que sabe qualquer das personagens, no segundo, o narrador “diz” tanto quanto a personagem, no terceiro, o narrador “diz” menos do que sabe a personagem.

A noção de espaço narrativo refere-se tanto à «perspectiva» (ao sujeito que percebe) como à «profundidade da perspectiva» (o que sabe, quanto sabe?). Vincula-se à perspectiva, porque «narrar» não é só constatar e fazer saber que um sujeito – narrador ou actor – percebe um segmento espacial particular, isto é, tem um ponto de vista, mas também a percepção da instância enunciativa que focaliza se poder realizar através de um ou de outro. Por outro lado, a narração sendo um facto comunicativo comporta sempre uma função conativa, pela qual o narrador ou o actor vêem e, vendo, fazem ver o que vêem. A noção de espaço vincula-se também à profundidade da perspectiva, ou seja, à quantidade e qualidade do saber ou conhecimento acerca do objecto percebido. (Cf. Jiménez, 1993)

Jean Pouillont, Tzvetan Todorov e Gérard Genette aplicaram os conotadores «com», «por detrás» e «de fora» para justificar estas noções do espaço narrativo. A perspectiva «visão com» ou «de dentro» caracteriza o relato cujo centro de orientação é exercido por uma instância em que o espectador (ou leitor) penetra na sua consciência e vida interior como se fosse a sua própria. Logo, a personagem é descrita «do interior», da sua própria intimidade partilhada. O espectador percebe os acontecimentos narrados e as restantes personagens da história com ele e como ele. (Cf. *idem*; Barthes, 1987)

Todorov, utilizando esta definição de Pouillon, acrescentou, no que se refere à profundidade perspectiva, que a personagem-narrador se equipara à personagem-actor na quantidade e qualidade do saber acerca do percebido, isto é, o narrador sabe tanto como o actor. Por outro lado, Genette identificou este fenómeno narrativo em linguagem técnica como um facto de «focalização interna», como o «ponto de vista de uma personagem focal». (Cf. *idem*)

A «visão de fora», como a própria designação indica, coloca o leitor na posição de observador imparcial, ocupa-se dos acontecimentos e da conduta das personagens, enquanto materialmente observáveis (os gestos, o aspecto físico, etc.). Neste caso, o narrador sabe menos do que a personagem-actor, e Genette designa o fenómeno como de «focalização externa». (Cf. *idem*)

Finalmente, a «visão por detrás» serve para caracterizar o relato enquanto obra de um narrador que não habita o mesmo universo ficcional das restantes personagens, logo não pertence à história das personagens nem participa da diegese. Neste caso, o narrador sabe mais do que as personagens, situa-se nos bastidores («por detrás») de um universo diegético que ele próprio domina e dirige. Mas, como diz Genette, dá-se a «focalização zero», não há verdadeiramente focalização, e a percepção simultânea de todos os possíveis pontos de vista destrói o próprio conceito de focalização. (Cf. *idem*)

Estes três conotadores espaciais, esclarece Jiménez, não têm a mesma natureza, o que não foi observado por nenhum destes autores: os conotadores «com» e «por detrás» «expresan una verdadera y propia perspectiva narrativa, porque implican al sujeto que percibe (narrador o actor)». O que os distingue, como já se aludiu, é o facto de no primeiro existir focalização e no segundo não. Por outro lado, continua Jiménez, «la focalización interna (Genette) es un término ambiguo», porque, se por um lado há uma verdadeira perspectiva, que é o ponto de vista de uma personagem que faz parte da história, no que se refere à profundidade perspectiva deixa sempre em aberto a possibilidade de existir uma percepção interna do mesmo personagem focal, o que não foi contemplado por Genette. Quanto à focalização externa, não tem a mesma natureza da focalização interna, porque não designa o sujeito que percebe, mas somente a percepção externa do objecto percebido em qualquer dos aspectos do universo narrado. (Cf. *idem*) E Jiménez sintetiza as suas observações afirmando que

«la focalización externa registra claramente la profundidad perspectiva, pero no el hecho (sujeto que percibe). En cambio la focalización interna registra el hecho con toda claridad, pero solamente de una manera ambigua registra también su profundidad.» (*Idem*. 358)

A «focalização zero» não permite, de facto, uma focalização, já que, tratando-se de um narrador heterodiegético, ele não tem um, mas todos os pontos de vista, e, «la focalización implica siempre una 'restricción de campo' (Georges Blin) que es impropia de un sujeto omnisciente.» (*Ibidem*)

Se na novela o “saber” pode estabelecer satisfatoriamente estas relações narrador/personagem, esclarecem Gaudreault e Jost, no cinema temos de distinguir o “ver” e o “saber”: «el cine sonoro puede *mostrar* lo que ve un personaje y *decir* lo que

éste piensa» (Gaudreault e Jost, 1995: 139). Além disso, uma das preocupações principais da encenação, como referiu Hitchcock, é que os diálogos digam uma coisa e a imagem diga outra, que a mentira possa ser descoberta pela mesma contradição do comportamento social e da vida. (Cf. Truffaut, 1987)

Jost propõe então distinguir o ponto de vista visual do ponto de vista cognitivo, designando o primeiro por «ocularização». A ocularização será então caracterizada pela relação entre o que a câmara *mostra* e o que a personagem supostamente *vê*. O lado cognitivo manterá a designação de focalização.

Os autores colocam esta questão: como é que, no cinema, poderemos detectar que o que vemos equivale a um olhar de uma personagem?

De uma forma abreviada, quando, de alguma forma, sentimos que compartilhamos a posição da câmara, quando somos impelidos a situar-nos num “eje imaginario *ojo-cámara*” (Cf. Gaudreault e Jost, ob. cit.). Consideram três posturas possíveis em relação à imagem cinematográfica:

«o la consideramos como vista por unos ojos y, conseqüentemente, la remitimos a un personaje, o bien la atraen hacia sí el estatuto o la posición da la cámara, y entonces la atribuimos a una instancia externa al mundo representado, gran imaginador de todo tipo, o bien intentamos borrar la existencia misma de este eje: es la famosa ilusión de transparencia.» (*idem* 141)

Admitem a dificuldade de discernimento, porque “semiológicamente, nada distingue a la simple identificación primaria con la cámara de la mirada de un personaje no representado” (*idem* 143), e, em alguns casos, só com o conhecimento de dados extrafílmicos (género, tipo de produção, época) se poderá avaliar com mais rigor se, por exemplo, uma “tremida” da câmara é intencional ou resulta simplesmente dos poucos recursos técnicos ou humanos, facto que numa superprodução de Hollywood seria quase inevitavelmente intencional.

Reduzem estas três posturas a uma alternativa: se a câmara se substitui ao olhar de uma das personagens produz-se uma “ocularização interna” por o olhar (ponto de vista) ser o de uma instância interna à diegese; se isto não acontece, produz-se uma “ocularização zero”.

Havendo ocularização interna, ela pode ser primária ou secundária. Os autores reconhecem algumas configurações na ocularização interna primária: a “sugestão” do olhar sem a obrigação de o mostrar, fenómeno normalmente associado a uma certa deformação da imagem, como um plano desfocado para substituir o olhar de uma personagem que vê nessas circunstâncias (vê mal e não tem óculos, acordou de uma anestesia, está embriagado...); o movimento “subjectivo” da câmara quando esta se substitui claramente à visão da personagem, seja em panorâmica ou em *travelling*, dependendo por vezes do ângulo de tomada de vista (picado, normal ou contra-picado) para conseguir evidenciar esse efeito.

A ocularização interna secundária é definida pelo facto da subjectividade da imagem estar construída pelos *raccords* como é o caso do campo/contra-campo, isto é, existe uma contextualização da situação.

Nos casos em que nenhuma instância intradieética, nenhuma personagem vê a imagem dá-se a “ocularização zero”. Neste caso, o plano remeterá para o narrador onisciente, para “um grande imaginador”. No entanto, dizem os autores, a posição do narrador relativamente ao universo diegético pode apresentar indícios mais ou menos claros da sua *intromissão* ou intrusão na história<sup>2</sup> ou manter-se na posição do *nobodys shot* como acontece a maior parte das vezes no cinema comercial.

Esta última divisão obriga-nos a levantar e tentar responder a algumas questões, não para contestar as ideias de Gaudreault e Jost, mas para esclarecer um assunto relevante para a análise filmica, nem sempre bem entendido.

Antes de o fazermos, recordamos uma situação colocada à narratologia literária por Mieke Ball, segundo a qual ele considera «focalização zero = focalização variável» alegando que a análise de um relato «não focalizado» pode reduzir-se sempre a um mosaico de segmentos focalizados de diversas maneiras, hipótese diplomaticamente rejeitada por Genette.<sup>3</sup> No entanto, a resposta de Genette parece-nos vaga para os nossos propósitos de aplicação à narrativa cinematográfica:

---

<sup>2</sup> É o caso da “metalepse”, procedimento que consiste na passagem de um a outro nível narrativo: «(...) assim se insinuam discretamente as relações que podem existir entre o extradiegético e o diegético; o que, em termos mais latos e por transposição homológica, pode levar a entender como vasta e difusa metalepse toda a conexão mediata estabelecida entre o mundo real e o mundo possível configurado no universo da ficção.» (Reis e Lopes, 1998: 232, 233)

<sup>3</sup> “Nuevo discurso del relato”, onde responde às críticas feitas ao “Discurso da narrativa”. (N. A.)

«esta fórmula no me molesta, pero me parece que el relato clásico sitúa, a veces, su “foco” en un punto tan indeterminado o tan lejano (...). A diferencia del cineasta, el novelista no está obligado a poner su cámara en ningún sitio: no tiene cámara» (Cf. Genette, 1998: 51)<sup>4</sup>

O que nos parece essencial na sua resposta é a expressão «relato clássico», para nos lembrar de manter a distinção dos relatos clássicos e contemporâneos do cinema no raciocínio a efectuar, isto é, estarmos conscientes da existência de uma “actualização” das formas do relato.

Esta questão é relevada por John Pier no colóquio internacional “Metalepsis today”<sup>5</sup>. Pier refere que, se por um lado, é do conhecimento geral uma narrativa ser a narração de acontecimentos dividida entre os níveis bem diferenciados da narração e dos acontecimentos narrados, a situação assume uma maior complexidade nas narrativas actuais devido à contaminação destes dois níveis, ao que ele designa por “embedded” ou “metadiegetic narrative”.

Este fenómeno, refere Pier para evidenciar a necessidade de uma nova reflexão sobre a metalepse e os níveis narrativos, não é exclusivo das narrativas, e verifica-se sob determinadas formas em áreas muito diversificadas. A interpenetração das diferentes formas de expressão, seja das tradicionais ou das decorrentes sobretudo das possibilidades das novas tecnologias, coloca em evidência essa necessidade de estudo e revisão dos métodos de análise.

Quanto a nós, o multimédia e o surgimento das narrativas interactivas é, por si só, razão suficiente para essa revisão, mas entendemos que, em primeiro lugar, haverá que clarificar conceitos e classificar as naturezas – ou “essências” – dos diferentes modos de produção e recepção. E, como salienta Pier, tomar em consideração os modelos comunicativos que distinguem, por exemplo, autor concreto/leitor ou autor implícito/leitor.

A mais recente publicação de Genette, “Métalepse” (Genette, 2004), põe a ênfase na “metalepse do autor”<sup>6</sup> enquanto noção da retórica por ele transposta para os estudos da

---

<sup>4</sup> Neste ponto, Genette reconhece a Jost a contribuição mais significativa para o debate sobre o conceito de focalização aplicado ao cinema. (Cf. *ibidem*) (N. A.)

<sup>5</sup> colóquio “Metalepsis today”, realizado no Institut Goethe, Paris, em Novembro de 2002

<sup>6</sup> Genette, Gérard; *Métalepse, de la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

narratologia, definindo-a como figura através da qual se atribui ao autor o poder de ele próprio entrar no universo da sua ficção. Esta relação causal que liga o autor à sua obra ou mais genericamente o produtor de uma representação à própria representação será uma forma particular de metonímia pela qual um primeiro narrador se substitui a um segundo, incorporado na diegese.

Assim, baseando-nos na distinção entre níveis narrativos (extradieético, dieético, hipodieético) e o estatuto semionarrativo do narrador (heterodieético, homodieético) – sem os confundir, portanto – parece-nos útil considerar, no caso do relato cinematográfico, uma distinção genérica entre os modos metalépticos. Esta distinção visa – e ensaia – uma nova classificação ou taxinomia das metalepses do autor no discurso narrativo-ficcional cinematográfico.

As intromissões são operadas pela narração, como será o caso dos procedimentos metalépticos, mais ou menos nítidos, mais ou menos evidenciando a instância narrativa pelo seu acto discursivo. Assim, podemos falar de modificação de nível narrativo, como, por exemplo, a passagem de um nível extradieético para um nível intradieético.

No entanto, como protagonista da narração, «ele é detentor de uma voz observável ao nível do enunciado por meio de intrusões, vestígios mais ou menos discretos da sua subjectividade, que articulam uma ideologia ou uma simples apreciação particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas.» (Reis e Lopes, 1998: 258)

Deste modo, como “voz observável”, o narrador projecta a sua presença no universo dieético. Ao projectar essa sua presença, o narrador mantém-se heterodieético, ou, pelo contrário, e independentemente da amplitude da situação, transforma-se numa personagem da diegese, e, nesse caso, integra, por definição, o conceito de ocularização?

A ocularização, como já vimos, caracteriza-se pela relação entre o que a câmara *mostra* e o que a personagem supostamente *vê*. Ou, como referem os autores: se a câmara se substitui ao olhar de uma das personagens produz-se uma “ocularização interna” por o

---

<sup>7</sup> Será, por vezes, mais uma condição de ordem técnica e funcional do que interpretativa ou discursiva. Os constrangimentos técnicos e/ou os meios de produção afectam inevitavelmente os modos do discurso. (N. A.)

olhar (ponto de vista) ser o de uma instância interna à diegese; se isto não acontece, produz-se uma “ocularização zero”.

Colocaremos uma questão: será identificável no relato cinematográfico ou no relato audiovisual uma situação em que o que a câmara *mostra* se identifique com o que o “narrador” *vê*?

Passemos ao primeiro exemplo: a câmara mostra em panorâmica uma rua onde passam apressadamente vários transeuntes; de súbito, sem corte de plano, a câmara faz uma panorâmica rápida e em sentido contrário para focar (enquadrar) uma personagem que lhe tinha passado despercebida.

Qualquer dos exemplos por nós apresentados, sublinhe-se, pressupõem a evidência de não se tratar do “olhar”, do ponto de vista de qualquer das restantes personagens da história.

Numa situação como esta, facilmente reconhecível em situações narrativas ficcionais concretas, ocorre-nos perguntar:

a câmara substitui-se ao olhar de um narrador?

trata-se de um sujeito indeterminado? Alguém viu assim, mas não importa quem?

é uma “figura de estilo” do narrador “omnisciente”, um acto retórico, discursivo, exercendo uma função conativa para provocar a adesão do espectador (leitor), e fazê-lo “participar” no universo ficcional?

Sobre esta situação, responderemos a cada uma das perguntas:

não, o narrador continua a não participar da diegese, não interfere na história, conta-a sim de uma determinada forma.

Não, num relato só temos narrador e personagens, e o “olhar” da câmara ou corresponde a uma personagem ou ao narrador heterodiegético.

Sim, trata-se de uma atitude discursiva do narrador heterodiegético, ele conserva a sua “omnisciência”, há sim uma passagem do nível narrativo extradiegético para o intradiegético. Nesta situação o narrador apenas finge não saber e finge não ver, porque o narrador é senhor da sua narrativa.

Como refere Genette, a propósito da metalepse, «a passagem de um nível narrativo para outro não pode, em princípio, senão ser assegurada pela narração, acto que precisamente



consiste em introduzir numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação.» (Genette, ob. cit.: 233)

Será ainda o caso da situação em que, num filme musical, a câmara se substitui a um dos dançarinos numa coreografia toda ela orquestrada em função desse mesmo ponto de vista. Pode não ser somente digressiva ou descritiva, e, mesmo sendo-o, a descrição pura dificilmente se pode considerar no relato cinematográfico, como, aliás, confirmam os autores a propósito da “pausa” ou congelamento da imagem. Ou ainda o caso desta outra situação narrativo-discursiva: a câmara filma por detrás do buraco da fechadura de uma porta para espiar uma situação clandestina entre A e B; a personagem A, pressentindo esse olhar, vem tapar o orifício. O uso sistemático deste recurso pode permitir um jogo, uma interacção permanente entre as personagens e o narrador heterodiegético.

Estes dois últimos exemplos permitirão ainda uma distinção no modo discursivo metaléptico: (1) os casos em que só existe uma projecção do narrador na história (2) os casos em que o narrador interage com as personagens visíveis da história. Proporíamos, respectivamente, a designação de *metalepse visual de segundo grau* e *metalepse visual de primeiro grau*.

Complementarmente, aqueles autores propõem a designação auricularização para o “ponto de vista” sonoro (ou auricular) em função do tratamento que se dá aos diversos sons (ruídos, palavra, música, etc).

Gaudreault e Jost esclarecem que a construção da posição auditiva de uma personagem levanta várias questões: (1) na maior parte dos casos, o som filmico é desprovido de dimensão espacial, a sua escuta é “acusmática”, isto é, ouvimos sem ver qual a sua origem; (2) a individualização da escuta corresponde mais a uma superfície (ambiente) do que a um ponto de escuta; (3) a inteligibilidade dos diálogos obriga a uma certa codificação do verosímil sonoro, obrigando a um desnivelamento da perspectiva sonora entre, por exemplo, a presença e clareza do diálogo de rua em primeiro plano e o abafamento do ruído dos carros em plano de fundo. (Cf. *Idem*)

Traçam então as principais linhas do sistema de auricularização: haverá “auricularização interna primária” quando corresponde “subjectivamente” à escuta de uma das personagens, como, por exemplo, o mergulhador que, debaixo de água, ouve os sons filtrados pelo meio onde está; haverá “auricularização interna secundária” quando

se estabelece em termos de espaço (visual e/ou sonoro) uma relação nítida entre a personagem e a fonte sonora, como, por exemplo, uma personagem que reage deliberadamente a uma provocação sonora.

Haverá “auricularização zero” quando o som não é transmitido por nenhuma instância intradieética e remeter ao narrador implícito.

Da mesma forma e pelas mesmas razões que apontámos atrás, propomos uma distinção de modo para o discurso metaléptico: (1) um som que assinale uma atitude “projectiva” na utilização do som (como será um caso frequente em Godard); e (2) uma interferência mais ou menos nítida do narrador na diegese, provocando qualquer espécie de interacção.

Acrescentamos duas situações ficcionais para cada um dos casos: (1) um agente do KGB e um agente da CIA encontram-se no exterior de um armazém abandonado, propondo-se o norte-americano trair o país e vender informação vital à Rússia: apenas o nome de um senador. No momento em que estamos para ouvir o nome, o barulho ensurdecedor de um avião ocupa o campo sonoro para não nos deixar saber a identidade do senador; (2) um casal de namorados encontra-se sentado num banco de um jardim sossegado e romântico para se deliciar. O narrador sabe que os namorados reúnem a antipatia do espectador, por isso, como ele, pretende estragar-lhes os bons momentos. Deixa então que uma música barulhenta vá entrando no sossego do campo sonoro até o ocupar completamente; aqui, um deles levanta-se, e diz: – vamo-nos embora daqui!... já não se pode estar em paz e sossego!

Seguindo o mesmo raciocínio das “metalepses visuais”, propomos agora as designações de, respectivamente, *metalepse sonora de segundo grau* e *metalepse sonora de primeiro grau*. Nos casos em que haja simultaneidade numa metalepse visual e sonora, poderemos designá-la, ainda que com as distinções das suas combinações possíveis, por *metalepse completa*

Os procedimentos por parte do narrador ao ponto de interagir com as personagens não será muito frequente no cinema clássico, mas, por influência da televisão, ou melhor, de relatos narrativos para televisão, alguns filmes, sobretudo comédias (*sitcoms*), possuem estas características.

Voltemos ao conceito de focalização (Genette, 1972) para designar o ponto de vista ou perspectiva cognitiva, isto é, para determinar qual é o foco do relato. Já vimos atrás que

não existe focalização nos casos do narrador onisciente, se ele “diz “ ou mostra saber mais do que sabe qualquer das personagens.

Ficamos então com os relatos em focalização interna e externa. Na focalização interna, ela será fixa quando o relato dá a conhecer os acontecimentos (ao nível cognitivo, acrescentamos agora) como se estivessem filtrados pela consciência de uma só personagem, variável quando o personagem focal muda ao longo da novela, e múltipla quando um mesmo acontecimento é “relatado” mais do que uma vez e segundo o ponto de vista de diversos personagens.

Genette exemplifica esta modalidade de focalização interna com o filme de Kurosawa “Rashomon”, onde várias personagens narram a morte de um samurai. Apresentamos o exemplo relativamente frequente em filmes policiais ou de crime e mistério onde o investigador ou detective ao procurar a identidade do assassino ouve os sucessivos suspeitos, cada um dando, sucessiva ou alternadamente, a sua versão do sucedido. Recorde-se também a diferença que pode existir entre a perspectiva apresentada pela forma literária (perspectiva cognitiva) e a possibilidade que o cinema tem de nos dar o “saber” e o “ver” ao colocar as personagens a “viverem” as acções que relatam em *off* ou através de alguns *flashback* em *in* (mais tarde nos aperceberemos se são verdadeiros ou falsos, ou as duas coisas se o narrador habilmente nos induziu em erro de raciocínio), ou ainda um misto destas duas possibilidades, ou seja, focalização interna múltipla com ocularização interna.

Os conotadores espaciais permitem assim encarar a narração como um facto comunicativo, e estabelecem uma relação entre o emissor (o sujeito que percebe e faz perceber) e o receptor: o objecto percebido é o texto, cujo significado é a história. Por se referirem à perspectiva e à sua profundidade permitem-nos compreender o plano perceptivo e psíquico do relato. (Cf. Jiménez, 1993)

Os modos metalépticos evidenciam uma atitude “retórica”, um modo de contar histórias em que o autor/narrador se deixa “descobrir”. Como o manipulador de marionetas, outrora camuflado pela escuridão, ao assumir, hoje, à luz do espectador, a sua condição de verdadeiro construtor da narrativa, e revelando ao público que as suas personagens – ou bonecos – se deixam manietar pelos fios que saem dos seus dedos.

<sup>1</sup> Termo de Genette a partir da expressão “focus of narration”, de Brooks e Warren. «A fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento

narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve.» (Genette, 1995: 189)

<sup>2</sup> É o caso da “metalepse”, procedimento que consiste na passagem de um a outro nível narrativo: «(...) assim se insinuam discretamente as relações que podem existir entre o extradiegético e o diegético; o que, em termos mais latos e por transposição homológica, pode levar a entender como vasta e difusa metalepse toda a conexão mediata estabelecida entre o mundo real e o mundo possível configurado no universo da ficção.» (Reis e Lopes, 1998: 232, 233)

<sup>3</sup> “Nuevo discurso del relato”, onde responde às críticas feitas ao “Discurso da narrativa”. (N. A.)

<sup>4</sup> Neste ponto, Genette reconhece a Jost a contribuição mais significativa para o debate sobre o conceito de focalização aplicado ao cinema. (Cf. *ibidem*) (N. A.)

<sup>5</sup> colóquio “Metalepsis today”, realizado no Institut Goethe, Paris, em Novembro de 2002

<sup>6</sup> Genette, Gérard; *Métalepse, de la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

<sup>7</sup> Será, por vezes, mais uma condição de ordem técnica e funcional do que interpretativa ou discursiva. Os constrangimentos técnicos e/ou os meios de produção afectam inevitavelmente os modos do discurso. (N. A.)

### **Bibliografia citada:**

**Barthes**, Roland; 1987; *A aventura semiológica*; Lisboa; Edições 70.

**Baylon**, Christian, e Mignot, Xavier; 1996; *La comunicación*; Madrid; Ediciones Cátedra.

**Gaudreault**, André e Jost, François; 1995; *El relato cinematográfico*; Barcelona, Ediciones Paidós.

**Genette**, Gérard; 1972; *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

**Genette**, Gérard; 1995; *Discurso da narrativa*; Lisboa, Edições Veja.

**Genette**, Gérard; 1998; *Nuevo discurso del relato*; Madrid, Ediciones Cátedra .

**Genette**, Gérard; 2004; *Métalepse, de la figure à la fiction*; Paris, Éditions du Seuil.

**Jiménez**, Jesús Garcia; 1993; *Narrativa Audiovisual*, Madrid, Ediciones Cátedra.

**Pier**, John; 2002; colóquio “Metalepsis today”, realizado no Institut Goethe, Paris, Novembro de 2002.

**Reis**, Carlos e Lopes, Ana Cristina M.; 1998; *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina.

**Truffaut**, François; 1987; *Hitchcock, diálogo com Truffaut*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.