

Olá, Amigo: configurações do narratário no seriado *Mr. Robot*¹

Luá OCTAVIANO²
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

RESUMO

Ancorado nas teorias da narrativa, o presente artigo propõe investigar a construção e as configurações do narratário no seriado televisivo *Mr. Robot*. Argumentamos que o seriado em questão apresenta um modelo narrativo que joga ênfase sobre esse elemento pouco discutido e explorado, e que a figura do narratário constitui não apenas parte integral da diegese como do modelo de recepção e identificação da obra por parte de seus espectadores. A partir da análise de três momentos, dispostos em três episódios distintos do programa, exploraremos algumas das configurações do narratário em suas relações com o narrador, com a trama e com o público.

PALAVRAS-CHAVE: ficção seriada; narratário; *Mr. Robot*; teoria narrativa.

A RELAÇÃO NARRADOR-NARRATÁRIO

No interior de qualquer narrativa, seja ela fictícia ou não, há uma operação comunicacional: uma história é narrada *por* alguém, *para* outrem. Isso implica dizer que “há um *doador* da narrativa [e] há um *destinatário* da narrativa” (BARTHES, 2011, p. 48-49, grifo nosso), dois lados de uma operação que frequentemente são investigados de maneira desigual. Nas teorias da narrativa, a discussão a respeito da dinâmica emissão-recepção costuma se ancorar em conceitos como o de autor e leitor/espectador, podendo estes serem os sujeitos empíricos — a pessoa que efetivamente construiu determinada obra para ser apreciada por outras, também reais, que estão sentadas na poltrona do cinema ou no sofá de suas casas — ou os construtos teóricos criados para que se possa mais facilmente apreender a dinâmica de construção de sentido das obras, comumente cunhados nas nomenclaturas de autor/leitor implícito/modelo.

No entanto, quando adentramos propriamente no texto narrativo, guiado pela figura do narrador, parece que um dos lados da operação comunicacional se perde. São amplos, vastos e bastante aprofundados os estudos a respeito dos narradores de uma

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, e-mail: luacomacento@gmail.com

história, e mais escassos aqueles que investigam a figura a quem este se dirige. Podemos, por exemplo, facilmente caracterizar um determinado narrador em relação a seu grau de participação no universo narrativo (dizendo que se trata de um narrador intradieético ou extradieético) ou em relação ao grau de confiança que ele exerce sobre os eventos narrados (sendo este um narrador confiável, que relata os dados da maneira com a qual estes ocorreram no universo da trama, ou não-confiável, sendo passível de omissões, erros, desvios e mesmo enganações).

E, no entanto, fazemos tais distinções sem jamais confundir a figura do narrador com a do autor de uma obra. Nos parece evidente que quem fala no interior da narrativa não é o mesmo ser que escreve *a obra textual*, e que qualquer narrador, seja ele intra ou extradieético, se assemelha a qualquer outro elemento textual, como os próprios personagens, na medida em que são essencialmente “seres de papel” (BARTHES, 2011, p. 50). Por outro lado, nem sempre a mesma interpretação é aplicada ou explorada com afinco no que tange o receptor da mensagem narrativa no interior da lógica de narração, aquela que evocamos inicialmente: a de que numa operação comunicativa alguém se dirige *a* outrem.

Isso significa dizer que ignoramos o destinatário da mensagem *do narrador*. Se encerramos essa figura, como afirmado nas linhas acima, como um ser de papel, que está dentro do universo textual, devemos procurar inicialmente um receptor da mensagem que esteja presente nessas mesmas linhas. Desse problema surge a necessidade de se investigar o narratário, termo que Genette (1979) introduz brevemente e sobre o qual Prince (1980, 1985) viria a construir as bases de um modelo de análise. No seu dicionário de narratologia, o autor define o termo como:

Aquele para o qual se narra, *conforme inscrito no texto*. Há pelo menos um (mais ou menos abertamente representado) narratário por narrativa, *localizado no mesmo nível diegético que o narrador* [...]. Como o narrador, o narratário pode ser representado como um personagem, tendo um papel mais ou menos importante nas situações e eventos recontados. [...] O narratário — *um construto puramente textual* — precisa ser diferenciado do leitor ou receptor real. Afinal, o mesmo leitor real pode ler diferentes narrativas (cada uma tendo diferentes narratários); e a mesma narrativa (que sempre possui o mesmo conjunto de narratários) pode ter uma variedade indefinida de leitores reais. (PRINCE, 2003, p. 56, tradução nossa, grifos nossos³).

³ Em inglês: “The one who is narrated to, as inscribed in the text. There is at least one (more or less overtly represented) narratee per narrative, located at the same diegetic level as the narrator [...]. Like the narrator, the narratee may be represented as a character, playing a more or less important role in the situations and events recounted.[...] The narratee — a purely textual construct — must be distinguished

Notemos as expressões “conforme inscrito no texto” e “localizado no mesmo nível diegético do narrador”, pois essas são as bases para a distinção que propomos entre a figura do narratário e as figuras dos espectadores (sejam eles reais ou “implícitos”). Enquanto estes se situam na extradiegese, fora da história e de seu universo, o narratário, por ser um “construto textual”, precisa ser encontrado *dentro* do texto narrativo. Suleiman (1981, p. 90) propõe o seguinte quadro que nos permite melhor apreender os níveis diegéticos das múltiplas relações de emissão-recepção:

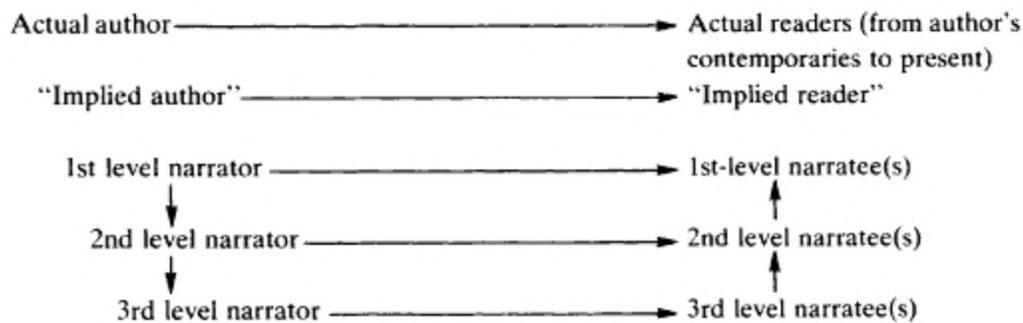


Figura 1: Quadro de níveis diegéticos das múltiplas operações de emissão-recepção presentes em um texto narrativo.

Faz-se necessário um pequeno adendo: a câmera cinematográfica e a noção de “quarta parede” empregada pelo audiovisual tornará essa dinâmica um pouco mais complexa. No entanto, a estrutura base que nos guiará para essa análise persiste sendo a mesma: a de que em qualquer narrativa há um narratário que não é e nem se parece em nenhuma medida com os receptores reais da obra. Mas voltar a investigação da dinâmica emissor-receptor para as figuras que são construções do texto não se trata de ignorar as outras relações possíveis. Pelo contrário, o objetivo reside em explorar este problema a partir dos diversos níveis em que essa dinâmica ocorre. Veremos mais a frente, ao entrar na discussão a respeito do seriado analisado, que há uma lógica operante na relação de emissão-recepção que se utiliza da figura do narratário como base para alcançar, em alguma medida, o receptor último da obra: seus espectadores reais.

De qualquer maneira, construir uma análise do narratário requer categorizá-lo em relação a um grau-zero de referência, sendo este uma figura que conhece a língua e as línguas do narrador, a gramática e a estrutura narrativa, que possui uma memória perfeita

from the real reader or receiver. After all, the same real reader can read different narratives (each having different narratees); and the same narrative (which always has the same set of narratees) can have an indefinitely varying set of real readers.”

a respeito dos eventos narrados, mas que desconhece quaisquer informações a respeito dos eventos, dos personagens e de toda a fábula que lhe é contada, necessitando, portanto, da intervenção do narrador para que possa apreender o sentido dos eventos, e devendo acompanhar a história do início ao fim, sem no entanto formar sobre ela uma opinião subjetiva (PRINCE, 1980).

Sendo assim, propomos pensar uma metodologia que separe a questão em três etapas, tal qual proposto por Piwowarczy (1978): de início, faz-se necessário abordar o problema da identidade do narratário e definir sua imagem a partir do grau-zero de referência (veremos mais a frente a importância deste conceito); em seguida, abordar sua função no interior do texto; almejando, por fim, investigar a relação retórica que se estabelece entre narratário e espectadores (em Piwowarczy (1978), leitores) empíricos.

A QUARTA PAREDE

Há uma especificidade do audiovisual frente ao texto literário que pode afetar — mas não necessariamente *precisa* afetar — a relação narrador-narratário: trata-se dos efeitos provocados pela câmera cinematográfica, a construção de uma noção de “quarta parede” e seus eventuais rompimentos. Formulada no teatro e futuramente adotada pelo cinema clássico, a noção de quarta parede objetiva a separação do mundo da narrativa frente ao mundo real do público, circunscrevendo esse primeiro universo dentro de um ambiente fechado, sem permitir que as informações entre mundos se cruzem — ou seja, sem possibilitar que atores interajam com espectadores e vice-versa —, de maneira a não romper a ilusão de realidade da ficção. Sobre ela, Xavier (2003) afirma que:

No século XVII, o teatro assumiu com maior rigor a “quarta parede” e fez a *mise-en-scène* se produzir como uma forma de *tableau* que, tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da plateia. Como queria Diderot, a “quarta parede” significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão “em outro mundo”. (XAVIER, 2003, p.17)

Ao longo da teoria cinematográfica, diversos autores vão apontar para a capacidade do cinema — e aqui podemos extrapolar também a televisão — de criar um universo no qual os receptores da obra se sintam parte, sendo essa ilusão possibilitada pela habilidade desse meio em ocultar as suas marcas operacionais, graças, sobretudo, a

existência de uma câmera que capta apenas o que está à sua frente (PICCININ; STEINDORFF, 2017). A ocultação dos aparatos cinematográficos, daquilo que constrói um filme (as marcas de cenário, os diretores, as luzes, microfones etc.), permitida pela câmera, nada mais é do que o reforço da quarta parede. Tira-se da obra tudo aquilo que poderia mesclar realidade com ficção, fechando o universo narrativo em si mesmo, abrindo apenas uma janela para que se possa adentrá-lo com os olhos e observá-lo.

Balázs (1983) chega a afirmar que a câmera é a principal responsável pelo processo de identificação que sentimos com um filme, pois ela atua propriamente como nossos próprios olhos, já que “nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens veem com os nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de identificação”.

Colocamos a questão da quarta parede em pauta pois ao herdar este conceito do teatro o audiovisual lança uma nova dinâmica que não é permitida pelo texto literário e cabe a pergunta: é possível dirigir-se diretamente ao público audiovisual? Quando se trata do teatro essa resposta parece óbvia. Ao estarem todos sentados diante de atores que encenam a cada apresentação a mesma peça, é facilmente possível que estes mesmos atores se dirijam ao seu público empírico, seja num geral (a todo o conjunto da plateia), seja no privado (a um espectador qualquer sentado em uma das poltronas do espaço). No audiovisual, no entanto, o que se pode fazer é o direcionamento para a câmera, que, por sua vez, é o mecanismo pelo qual o espectador vai consumir o produto e com ele se identificar.

Poderíamos complexificar ainda mais a questão, buscando entender se devemos ou não compreender esse direcionamento como sendo efetivamente uma conversa com o público, discussão que não caberia no escopo deste artigo. No entanto, basta que saibamos que tal maneira de construir um texto leva ao rompimento da ilusão proposta, se não pela conversa direta com o público, pela exposição do aparato cinematográfico ora oculto e que mesmo que não corresponda diretamente a ele, *representa*, em última instância, o espectador.

Da mesma forma que Balázs (1983) trata a câmera cinematográfica e a possibilidade de que o espectador de um filme enxergue *através* da história como uma grande potência de aproximação emocional de espectadores engajados com os filmes que assistem, Brown (2012) destaca a possibilidade do endereçamento direto — ou seja, dos

personagens se endereçarem à câmera — como uma marca que pode reforçar essa identificação:

É evidente que ter um personagem endereçando diretamente a audiência é um gesto muito particular em direção a uma intimidade com essa audiência. Essa intimidade pode ser ameaçadora [...] ou pode ser, mais frequentemente, performada em vista a encorajar simpatia ou algum tipo de conexão especial com um personagem. A intimidade do endereçamento direto pode, em casos mais excepcionais, até mesmo ser usada para nos fazer sentir como ‘intrusos’ na esfera privada da ficção. (BROWN, 2012, p. 13, tradução nossa⁴)

Não nos interessa aqui nos aprofundar nessa questão, mas se faz necessário levantá-la na medida em que nos lembramos do caminho de análise proposto na investigação a respeito do papel do narratário na dinâmica de recepção de uma obra: primeiro, identificar esse sujeito; em seguida, desvendar sua função no interior do texto; por fim, investigar a relação deste com os espectadores. O que argumentaremos a seguir é que o seriado aqui trazido utiliza de uma multiplicidade de formas com as quais o narrador interage com o narratário, que essas múltiplas formas fazem com que a identidade desse sujeito pareça também se alterar (ora funcionando como um mero aparato retórico, ora funcionando como um personagem do universo narrativo, ora sendo uma manifestação possível dos próprios espectadores). E que, portanto, nem todo endereçamento direto (olhar para a câmera e conversar com ela) representa necessariamente o rompimento da quarta parede, posto que o narratário é sempre, a princípio, um elemento no interior do texto.

O ESTATUTO DO NARRATÁRIO EM *MR. ROBOT*

Lançada em 2015 pelo canal norte-americano *USA Network*, *Mr. Robot* apresenta a história de Elliot, um engenheiro de cybersegurança que atua em seu tempo livre como hacker-vigilante. Funcionário da *Allsafe*, empresa que presta serviços para o grande conglomerado *E-Corp* (ao qual o personagem se refere como *Evil-Corp*⁵), Elliot acaba entrando ainda no primeiro episódio do programa em um grupo de hackers que tem como

⁴ Em inglês: “It is clear that having a character address the audience directly is a very particular gesture towards intimacy with that audience. This intimacy can be threatening [...] or it can, more commonly, be performed for the sake of encouraging our sympathy or some other kind of special connection with a character. The intimacy of direct address might, in more exceptional cases, even be used to make us feel we are ‘intruding’ on the fiction’s private sphere.”

⁵ Em português, algo como “corporação maligna”.

objetivo principal destruir financeiramente esta corporação, a mesma que é responsável pela morte de seu pai quando o protagonista era criança. Mais tarde, Elliot descobre que o líder do grupo, que recebe a alcunha de Mr. Robot, tem a figura deste próprio pai falecido e nada mais é que uma segunda personalidade construída na mente do personagem, sendo ele o responsável verdadeiro pela chefia da operação.

O seriado faz uso expressivo da narração para conduzir o fio do enredo, com a voz de Elliot dominando essa matriz narrativa pela maior parte do programa, com exceção apenas da última temporada, em que ela é substituída pela narração de Mr. Robot até os dois episódios finais. Mais do que um recurso retórico da maneira de se contar histórias, a presença de uma narração verbal em *Mr. Robot* é fundamental para o próprio desenrolar da história, e com isso o narratário ganha papel de destaque.

No sentido mais básico, a própria existência de uma narração já seria o suficiente para destacar a figura do narratário, pois Prince (1980) aponta que da mesma forma que signos *do* narrador fazem parte de um grupo geral de signos demonstrados *pelo* narrador, os signos *do* narratário são percebidos pelos signos destinados *ao* narratário. Ou seja, mesmo que à primeira vista imperceptível, a existência de um narratário é provada pela própria existência de uma operação comunicacional na forma da narração.

Podemos dizer, no entanto, que os signos mais básicos do narratário na série são evidentes e que mesmo o espectador mais desatento tende a notar, pois a narração faz questão de evidenciá-lo, que Elliot não está apenas falando sobre determinados eventos, mas efetivamente contando uma história *para* alguém. A identidade inicial desta figura, ao menos no tocante à sua manifestação intradiegetica, também não é de todo mistério: já nas primeiras falas proferidas pelo narrador, antes mesmo de sabermos sua identidade, ainda nos segundos iniciais do episódio piloto, temos referências diretas ao receptor dessa mensagem:

Olá, amigo. Olá, amigo? Que idiota. Talvez eu devesse lhe dar um nome, mas este é um caminho perigoso, você está apenas na minha cabeça, temos que nos lembrar disso. Merda! Está acontecendo. Eu estou falando com uma pessoa imaginária.
(EPS1.0_HELLOFRIEND.MOV, 2015).

Essa figura recebe tamanho destaque que este pode ser percebido na frequência com que ela é evocada diretamente ao longo do seriado. Se durante a maior parte dos episódios Elliot ou Mr. Robot narram eventos, o que poderia ser feito sem qualquer menção direta a uma figura que está do outro lado da fala — num geral, um texto diz

muito mais *eu* que *tu* (BARTHES, 2011) —, ao longo desses eventos, um espaço frequente é destinado a conversar *diretamente* com este narratário. Elaboramos o quadro abaixo com o número de episódios em que essa figura é evocada diretamente, normalmente através de pronomes pessoais, como *you* ou *them*⁶, ou ainda substantivos como *friend*:

	Quantidade de episódios com menções diretas	Total de episódios na temporada	Proporção
Temporada 1:	09	10	90%
Temporada 2:	07	12	58,3%
Temporada 3:	08	10	80%
Temporada 4:	07	13	53,8%

Tabela 1: Tabela de estatísticas a respeito das marcas do narratário ao longo das temporadas de Mr. Robot.

Percebe-se claramente uma oscilação na presença do elemento no texto, que é guiada pela própria diegese e a importância que os personagens dão a essa relação ao longo das temporadas, que varia conforme certos eventos tomam lugar. Como dito anteriormente, *Mr. Robot* dá importância ao narratário não apenas como uma construção retórica na qual a narração se sustenta, mas como uma relação interpessoal que afeta a própria narrativa.

Cada temporada do seriado parece girar em torno de um tema que afeta ou é afetado pelas relações narrador-narratário, personagem-espectador. Essa figura é criada no primeiro episódio, assim que se inicia a narração, como um amigo imaginário do personagem-narrador, a quem ele deseja confidenciar as informações da sua vida e daquilo que está acontecendo ao seu redor. Naturalmente, a primeira temporada é a que mais faz menções a esse sujeito, pois o foco dessa relação está na dinâmica de descobertas das situações por parte de Elliot, que se encarrega de contar o que está acontecendo e reagir a estas perante seu destinatário.

⁶ Embora em tradução literal o pronome *them* represente a terceira pessoa do plural (eles/elas), o uso corriqueiro em inglês possibilita ainda que este pronome sirva como forma neutra de designar a terceira pessoa do singular (ele/ela) sem marcação de gênero. Da mesma forma que o substantivo *friend* (amigo/amiga) também não possui essa marcação, o uso do pronome *them* permite que o narratário do seriado jamais seja definido em torno de gênero, possibilitando uma alusão mais fácil a um espectador qualquer.

Tal relação começa a ruir com a descoberta por parte de Elliot de que Darlene, personagem que compõe o grupo hacker anteriormente citado, é sua irmã — informação que deveria ser óbvio a ele, mas que supostamente sua mente havia apagado — e, logo em seguida, que Mr. Robot é uma manifestação mental de seu falecido pai. Essa descoberta afeta o vínculo entre Elliot e seu narratário, e a segunda temporada tem como tema central a (falta de) confiança do personagem frente a este.

Por sua vez, a temporada três marca um período de paz entre os dois, conforme os eventos da história vão se tornando cada vez mais complexos e Elliot parece necessitar novamente de um confidente em quem possa confiar. No entanto, com a morte de Angela, sua melhor amiga, no primeiro episódio da quarta temporada, há uma alteração na voz narratorial. Elliot, profundamente abalado por essa situação, se distancia emocionalmente de diversos personagens e deixa de narrar os eventos, tanto de forma direta (fazendo menção ao narratário) quanto de maneira indireta (recontando qualquer situação). Assim, Mr. Robot assume esse papel apenas em alguns momentos-chave, fazendo com que essa seja a temporada com menor aparição do narratário.

Ao todo, notamos haver três funções da narração ao longo do seriado, que vão formar, por sua vez, imagens distintas do narratário e dar mais ou menos relevância a essa figura e seu vínculo com o personagem:

1. Descritiva/explicativa: a mais frequente e o modelo mais básico de narração, descreve os elementos e acontecimentos da história, como haveria de acontecer em um livro, explicando o que o(s) personagem(ns) está(ão) fazendo ou pensando. Aqui, por exemplo, entram os momentos em que Elliot descreve os termos de informática aos quais um espectador médio não está acostumado, ou explica passo-a-passo seus *hacks*. Tal forma de narração não costuma reconhecer a existência do narratário, não fazendo menção direta a ele (o que não implica dizer que este não se faz presente).
2. Autorreflexiva: neste segundo formato, também bastante presente, a narração funciona como meio do personagem pensar internamente, como num monólogo. Serve também como espécie de desabafo pessoal, como numa sessão de terapia, em que a conversa é guiada pela forma como aquele que conta é afetado pelas situações narradas. São menores os momentos em que este tipo de narração faz menção direta ao narratário, o que ocorre

normalmente nos momentos em que o narrador busca algum tipo de empatia ou reafirmação de seus próprios pensamentos.

3. Dialógica: aqui entram os momentos computados na tabela anterior, e são estes que mais diretamente constroem a figura do narratário enquanto sujeito. Se dá quando o narrador parece efetivamente conversar com alguém (podendo a identidade deste alguém parecer se alterar conforme a situação), podendo inclusive fazer perguntas diretas a respeito dessa figura, de sua forma de pensar e agir.

A seguir, veremos como em três episódios o seriado constrói e modifica o estatuto do narratário, seja para ressignificar a sua importância na narração, seja para alterar a figura que ele representa.

EPS1.0_HELLOFRIEND.MOV

Se retomarmos a ideia de que toda marca do narrador é também uma marca do narratário, dada a configuração comunicacional da narração, podemos perceber as maneiras com as quais o primeiro episódio de Mr. Robot constrói um narratário que se assemelha em larga escala com o grau-zero de referência proposto por Prince (1980), mesmo nos momentos em que não faz referência direta ao próprio. Ainda sobre o grau-zero, Prince (1980, p. 10, tradução nossa) afirma que

Ele não deseja traços negativos. Então ele só pode seguir uma narrativa de uma forma bem definida e concreta e é obrigado a conhecer os eventos lendo da primeira página até a última, da palavra inicial até a palavra final. Além disso, ele não possui personalidade ou características sociais. [...] Mais do que isso, ele não conhece nada a respeito dos eventos e personagens mencionados e não entende das convenções que prevalecem naquele mundo ou em qualquer outro mundo. [...] Sem o auxílio do narrador, sem suas explicações e as informações passadas por ele, o narratário não é capaz nem de interpretar o valor de uma ação nem de compreender suas repercussões⁷.

⁷ Em inglês: “He also does not want negative traits. He can thus only follow a narrative in a well-defined and concrete way and is obliged to acquaint himself with the events by reading from the first page to the last, from the initial word to the final word. In addition, he is without any personality or social characteristics. He is neither good nor bad, pessimistic nor optimistic, revolutionary nor bourgeois, and his character, his position in society, never colors his perception of the events described to him. Moreover, he knows absolutely nothing about the events or characters mentioned and he is not acquainted with the conventions prevailing in that world or in any other world. [...] Without the assistance of the narrator, without his explanations and the information supplied by him, the narratee is able neither to interpret the value of an action nor to grasp its repercussions.”

O episódio se inicia com o monólogo de Elliot que introduz a situação atual dos eventos, e a fala é destinada um sujeito sem nome, que existe apenas na mente do personagem:



Figura 2 e Figura 3: Texto inicial do primeiro episódio de Mr. Robot

Por se tratar de uma figura imaginária — se é que podemos traçar uma distinção entre figuras reais dentro da ficção e figuras duplamente fictícias —, poderíamos concluir à primeira vista que se trata de uma narração interna, em que o receptor da mensagem corresponde ao próprio narrador, na configuração de um pensamento. Tal conclusão, no entanto, seria equivocada e simplificaria o problema da narração de maneira que diversas questões não poderiam ser solucionadas.

Pensemos, por exemplo, no ato próprio da narração, a lógica de se contar uma história. O que se segue a essa primeira fala de Elliot é a introdução do universo ficcional daquela narrativa, do estado da vida do personagem naquele momento, da sua relação com as outras personagens, bem como a confissão de um segredo, ao qual no mínimo sabemos que o narrador confia:

O que vou lhe contar é ultra secreto. Uma conspiração maior que todos nós. Há um poderoso grupo de pessoas que estão controlando o mundo por baixo dos panos. Estou falando dos caras de quem ninguém sabe, aqueles que são invisíveis. Os um por cento do topo dos um por cento, os caras que brincam de Deus sem permissão. E agora acho que eles estão me seguindo. (EPS1.0_HELLOFRIEND.MOV, 2015)

Seria redundante contar uma história, detalhe por detalhe, para alguém que a vive. Se Elliot tem consciência daquele segredo, se acha que está sendo seguido, se sabe quem é, o que faz, quais são os agentes que atuam naquele mundo, grande parte dos elementos que compõe a narrativa já seriam de conhecimento à priori de seu narratário fosse ele o próprio personagem. Quando Elliot descreve sua profissão, quando explica quem é

Angela, sua melhor amiga de infância, e quando dá detalhes de sua atividade hacker, é porque o faz para alguém que não possui esse mesmo conhecimento.



Figura 4 e Figura 5: Cenas do primeiro episódio, em que o narrador descreve seu emprego e discorre sobre Angela.

Esses momentos em que a narração adquire uma forma que chamamos de descritiva/explicativa constroem, portanto, um narratário que não é um personagem, que não detém conhecimento de nada a respeito daquele universo, mas que tampouco é (ainda) o espectador. Trata-se de uma figura impessoal, distante, necessária para a operação lógica do texto, que parte de todos os princípios definidos por Prince como sendo constituintes do narratário de grau-zero.

Todavia, ainda neste mesmo episódio podemos encontrar exemplos de situações em que o estatuto do narratário se altera e este passa a se parecer mais com o próprio interior do personagem. São nestas situações que ocorrem aquilo que denominamos a forma autorreflexiva da narração, momentos em que Elliot parece adentrar num mundo que é só seu, como se pensasse em voz alta e refletisse a respeito de seu próprio estado ou de outros. O narratário cumpre a função apenas de ser um ponto para onde Elliot possa apontar seus pensamentos, e, portanto, se distancia do grau-zero de referência, na medida em que passa a ter os mesmos conhecimentos do personagem, sua voz e opinião.

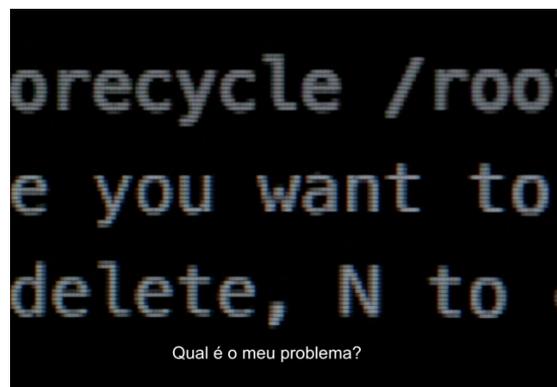


Figura 6 e Figura 7: Cenas do primeiro episódio, em que o narrador-personagem reflete sobre suas situações.

EPS1.7_WH1TER0SE.M4V

Às dinâmicas construídas no ponto anterior soma-se, no oitavo episódio da primeira temporada⁸, uma outra, que distancia completamente o narratário do ponto de referência que estabelecemos (o sujeito impessoal, que nada sente ou conhece se não pela mediação do narrador). Em verdade, um dos pontos trazidos pelo episódio é a noção bastante singela da possibilidade de o narratário da história conhecer mais que o narrador, uma inversão direta do grau de conhecimento do referencial.

O episódio faz claras alusões a um endereçamento direto com o espectador, transformando o narratário numa representação do público. De início, em determinado momento Elliot afirma que gostaria de ser um espectador, como “você”, em referência ao receptor de sua mensagem narrativa. Depois, antecipa em alguma medida uma discussão que viria a acontecer nos minutos finais do episódio, questionando se é possível que seu amigo imaginário saiba mais do que ele próprio.

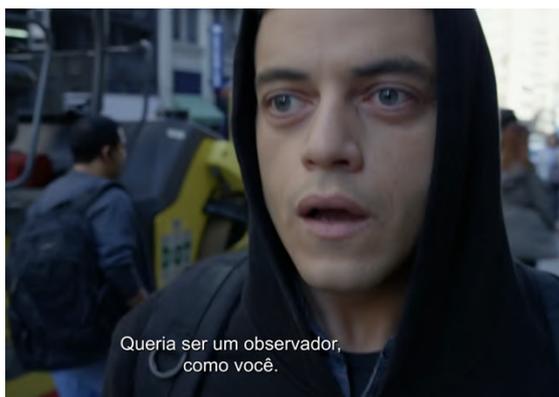


Figura 8 e Figura 9: Cenas do oitavo episódio da primeira temporada, em que o narrador afirma que gostaria de ser um mero observador.



Figura 10 e Figura 11: Cenas do oitavo episódio da primeira temporada, em que o narrador faz alusão pela primeira vez à possibilidade do narratário deter mais informações que ele próprio.

⁸ Destacamos que a nomenclatura dos episódios de Mr. Robot inclui uma numeração que se inicia do zero, fazendo com que o episódio cujo título possui “eps1.7...” seja, na verdade, o oitavo episódio da temporada.

Posteriormente, Elliot recebe a primeira grande revelação das diversas que ocorrem no decorrer das quatro temporadas do programa: a de que Darlene, sua companheira, é sua irmã, da qual ele não se lembrava. Após um período inicial de surto, em que o narrador repete múltiplas vezes a frase “eu sou maluco”, numa constituição autorreflexiva, ele (e o próprio personagem, não apenas enquanto narrador) quebra efetivamente a quarta parede pela primeira vez, ao interrogar o narratário, representado pela câmera, se ele já sabia dessa informação, dando a entender que possivelmente sim.

Aqui o narratário não funciona mais como um sujeito impessoal, como nos momentos em que a narração é descritiva, tampouco enquanto um construto retórico para os pensamentos e desabafos do personagem. Trata-se de uma figura mais complexa e concreta, e poderíamos dizer que se assemelha ao próprio espectador, que por estar fora da história pode ter conhecimentos a respeito da mesma que o personagem e narrador não possui, fazendo alusão à possibilidade de espectadores fazerem inferências a respeito de determinados personagens e situações, baseadas em pistas lançadas ao longo dos episódios, antecipando a grande reviravolta.

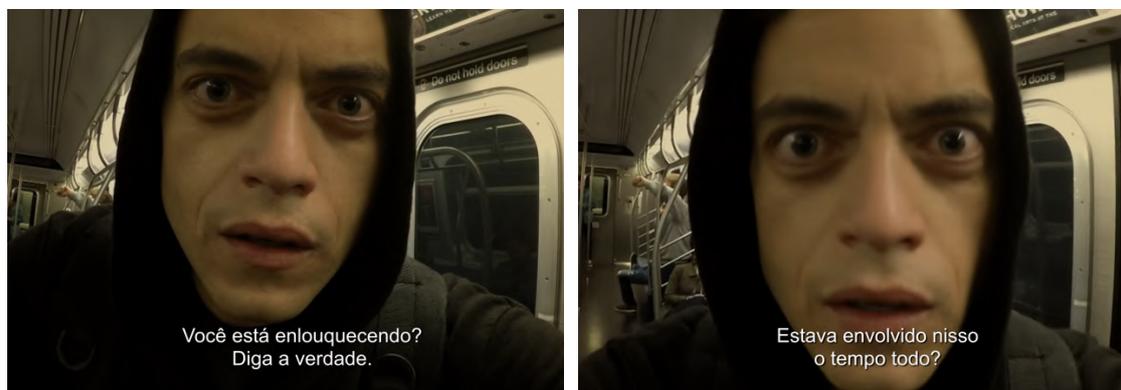


Figura 12 e Figura 13: Cenas do oitavo episódio, em que o narrador-personagem preocupa-se em descobrir que seu narratário tinha conhecimento da informação a respeito de Darlene.

EPS2.0_UNM4SK-PT1.TC

Exemplificamos, nos dois episódios selecionados da primeira temporada, as três funções da narração conforme a notamos no seriado: descritiva, autorreflexiva e dialógica. Vimos ainda como essas funções modulam o narratário a seu favor, fazendo com que este pareça corresponder a uma figura abstrata e impessoal, ao próprio narrador ou ao espectador empírico. No entanto, resta ainda uma última modulação desse elemento: sua configuração enquanto uma figura distinta e intradieética.

Embora mais difícil de ser percebida com base em apenas um episódio ou trechos específicos, ainda assim podemos notar essa alusão em grande parte da segunda temporada, e optamos pela seleção de um momento de seu episódio inicial.

No segundo ano do seriado, Elliot se dirige ao narratário de maneira direta com menos frequência e mesmo as falas que profere se dão de maneira mais distante emocionalmente e no formato de sua construção textual. Estas parecem acontecer como numa carta, como se Elliot contasse os eventos e se posicionasse sobre eles como quem explica uma situação e espera uma resposta futura, e não mais como quem não demanda qualquer resposta (visando apenas narrar eventos) ou o faz de maneira imediata (como no trecho do oitavo episódio que levantamos acima).

Nos minutos iniciais do episódio, o narrador pula determinadas informações a respeito do que havia conversado com sua terapeuta, escondendo essa passagem do programa. A justificativa de que dá é a de que ainda não está pronto para confiar em seu amigo:

Olá, de novo. [...] Tenho certeza de que queria ouvir o que contei à Krista lá atrás. Mas ainda não estou disposto a confiar em você, não após o que você fez. Você escondeu coisas de mim e não sei se posso lhe contar segredos como antes. Amigos deveriam ser honestos uns com os outros, e você não foi. [...] Sei que não nos falamos há um tempo e talvez você só confie em mim o mesmo tanto que eu confio em você no momento, mas pedirei para que tenha esperança em mim mesmo assim. Apenas, por favor, tenha esperança⁹. (EPS2.0_UNM4SK.TC, 2016)

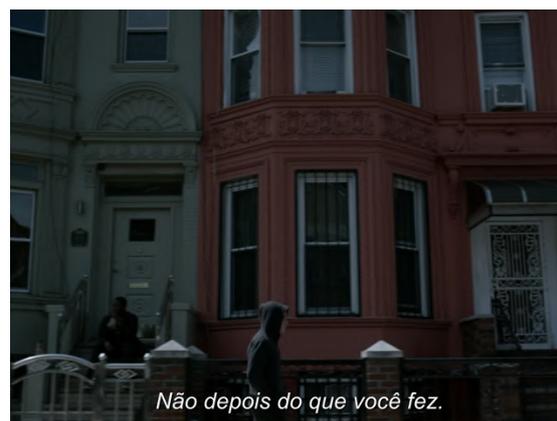


Figura 14 e Figura 15: Cenas do primeiro episódio da segunda temporada, em que o narrador afirma não confiar no narratário por este ter supostamente omitido informações.

⁹ Em inglês: “Hello again. Yes, I’m talking to you this time. I’m sure you wanted to hear what I told Krista back there. But I’m not ready to trust you yet, not after what you did. You kept things from me and I don’t know if I can tell you secrets like before. Friends are supposed to be honest with each other, and you weren’t. [...] I know we haven’t talked in a while, maybe you only trust me about as much as I trust you right now, but I’m gonna ask you to have hope for me anyway. Just please, have hope”

Mais do que o fato de ter escondido informações, o que nos interessa aqui é a justificativa dada pelo narrador, com destaque para o momento em que afirma que seu narratário escondeu coisas, que presumimos ser informações. Apesar de sutil, essa marca confere ao narratário um grau de agenciamento que não é permitido por qualquer outra configuração que já demonstramos aqui. Agora, não apenas essa figura é capaz de ter conhecimento de situações às quais o personagem central da narrativa desconhece, fazendo alusão à capacidade do espectador de possuir esse grau de informação; mas sim, possui ainda a capacidade de intervir, manifestada aqui precisamente pela não-intervenção. Elliot só pode se incomodar com essa omissão na medida em que seu narratário poderia ter lhe contado e não o fez. Em outras palavras, esse pequeno momento — e múltiplos outros desta mesma temporada, que não caberiam no escopo deste texto — aludem a uma nova configuração de narratário que funciona como personagem, possuindo não apenas conhecimentos, vontades e opiniões, mas a possibilidade última de um ser intradieético: a de agir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, exploramos o conceito de narratário e sua importância para os estudos da recepção, a partir, sobretudo, da base analítica proposta por Prince (1980; 1985; 2003). Tentamos demonstrar como o seriado analisado constrói e modifica este elemento frente ao grau-zero de referência proposto por Prince, ao personagem intradieético, ao narrador e ao espectador. Bem como também de que maneira o grau de importância que o seriado dá ao narratário se modifica pelas situações da diegese.

Nosso argumento central gira na percepção de que Mr. Robot parece alterar o estatuto do narratário, por vezes mesmo dentro de episódios singulares. Ora essa figura aparece como a interpretação narrativa do próprio espectador que está acompanhando a série (numa espécie de quebra da quarta parede), ora surge meramente como um apoio retórico para um monólogo interno do personagem, ora, por outro lado, faz-se parecer que o narrador está efetivamente conversando com um sujeito que mais se assemelha a um personagem intradieético, que possui pensamentos próprios, voz própria e que tem a capacidade de intervir e existir para além da mente de Elliot.

Embora seria possível chegar facilmente a uma conclusão a respeito de quem é o narratário do seriado, de maneira não-complexa (um amigo imaginário, como proposto na primeira fala do episódio inicial), essa conclusão ainda assim não anularia os múltiplos

modos como essa figura é construída e referenciada ao longo das temporadas, tampouco as modulações de sua função dentro do *processo* narrativo (e não dentro do universo narrativo, onde, a princípio, permanece sempre a mesma). Ou seja, há, efetivamente, uma modulação do estatuto do narratário dentro do processo da narração, em que momentos distintos e necessidades narrativas distintas dos episódios farão com que essa figura assuma um papel que pode ser o do espectador, de um personagem interno, ou de um mero construto linguístico para que um personagem possa conversar consigo mesmo.

O trunfo de Mr. Robot reside no fato de que o programa explora e se aproveita dessa maleabilidade, fazendo com que o narratário seja esse elemento móvel, que se adequa as necessidades dos arcos narrativos ou dos momentos específicos em que é invocado, trazendo essa figura para o centro da própria história.

REFERÊNCIAS

- BALÁZS, Béla. O homem invisível. In.: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa.** Petrópolis: Vozes, 1971, p. 18-58.
- BROWN, Tom. **Breaking the fourth wall:** direct address in the Cinema. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2012.
- GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa.** Lisboa: Vega, 1979.
- PICCININ, Fabiana; STEINDORFF, Gabriel. O narratário como confidente: metaficção e quebra da quarta parede em House of Cards. **Linguagens**, v. 11, n. 1, jan/abr 2017, p. 148-160.
- PIWOWARCZYK, Mary Ann. **The Narratee in selected fictional Works of Diderot.** Orientadores: Prof. Merle Perkins e Prof. Hélène Monod-Cassidy. Tese (PhD.) — Curso de Filosofia, University of Wisconsin-Madison, 1978.
- PRINCE, Gerald. **A dictionary of narratology.** Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.
- PRINCE, Gerald. Introduction to the study of the narratee. In: TOMPKINS, Jane P. **Reader-Response Criticism:** from formalism to post-structuralism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 7-25.
- PRINCE, The Narratee Revisited. **Style**, v. 19, n. 3, 1985, p. 299-303.
- SULEIMAN, Susan R. Of Readers and Narratees: the experience of Pamela. **L'Esprit Créateur**, v. 21, n. 2, 1981, p. 89-97.
- XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena:** Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.