

ARRATIVA: ELEMENTOS, RECURSOS E CONFIGURAÇÃO DE ENREDOS

Por **narrativa**, entenda-se "discurso capaz de evocar, através da sucessão de fatos, um mundo dado como real ou imaginário, situado num tempo e num espaço determinados. Na narrativa distingue-se a *narração* (construção verbal ou visual que fala do mundo) da *diegese* (mundo narrado, ou seja, ações, personagens, tempos). Como uma imagem, a narrativa põe diante de nossos olhos, nos *apresenta*, um mundo". (SODRÉ, 1988:75; grifos do autor).



Narrativa e construção de histórias

Esta posição é estendida para as narrativas multimidiáticas pela definição apresentada por Coelho, "formas textuais, utilizando ou não imagens, como é o caso da literatura, cinema, televisão, RPG ou videogame, embora os elementos constitutivos de ambos, como não poderia deixar de ser, sejam recorrentes. Estes se caracterizam como narrativos por possuírem os elementos levantados por CARDOSO [(2001)] (**tema, personagens, ação, tempo, espaço, ponto de vista, conflito**), possuindo **unidade de ação, tempo e lugar**, e desenvolvendo-se através da **relação de causa e efeito**, etc." (COELHO, 2002).

Segundo TZVETAN TODOROV, "Ao nível mais geral, a obra literária [assim como qualquer narrativa] tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. **Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real.** Esta mesma história poderia ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, sem que fosse expressa em um livro. Mas, **a obra é ao mesmo tempo discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los.**"(1973, pg. 211)

Segundo Cardoso, "Dependendo de como se dá o modo da narrativa, os textos literários são classificáveis em **gêneros** distintos, tais como a epopéia, o romance e o drama. Esses tipos textuais apresentam uma estrutura particular, isto é, os fatos de que se constitui uma narrativa são apresentados numa certa organização (seqüência), localizam-se num espaço e numa época identificáveis no texto e deles participam os personagens." (CARDOSO, 2001:35).

Segundo MASSAUD MOISÉS (1967), são dois os grandes gêneros da literatura: a poesia e a prosa. Estes incluem, grosso modo, os tipos de histórias que são narrados na nossa cultura. Estes dois gêneros seriam duas maneiras de se expressar uma relação com o mundo: a poesia, uma relação interna; a prosa, uma relação externa.



Narrativa e construção de histórias

A **prosa** se sub-divide em dois tipos básicos: o conto e a novela/romance. Na referência citada, o autor propõe uma separação entre novela, de cunho maniqueísta e moralista (bem *versus* mal), e romance, onde as ambigüidades são permitidas. Entretanto, hoje em dia as narrativas já não se prendem tanto a estas classificações e costuma-se misturar os gêneros e seus sub-tipos:

Conto: narrativa única que gira ao redor de uma só célula de ação, externa (com deslocamento espaço-temporal) ou interna (espaço-tempo mental ou psicológico); ou seja, todos os elementos do enredo convergem para um mesmo e único ponto. O conto pode enfatizar o desenrolar da ação; pode enfatizar o desenvolvimento das personagens; pode enfatizar o cenário ou clima onde se desenrola a ação; ou pode enfatizar uma emoção, um conceito ou idéia.

Novela/Romance: narrativa plural e seqüencial que consiste de várias ações, cada uma com seu início, meio e fim, encadeadas por relações de causa e efeito; em geral, o fim de uma ação encadeia-se ou enseja o início de outra. Também costuma implicar deslocamento espaço-temporal e multiplicidade de cenários e personagens. A novela/romance pode enfatizar a aventura, a superação de perigos e obstáculos para alcançar um desejo ou objetivo, muitas vezes inatingível por natureza; pode enfatizar os relacionamentos entre as personagens; pode enfatizar os conflitos internos das personagens e suas conseqüências no enredo e no cenário; pode enfatizar a reconstituição de um ou vários eventos históricos, com ou sem alteração de fatos e resultados; ou pode enfatizar situações-chave do enredo, em geral mistérios e enigmas a serem desvendados pelas personagens.



ELEMENTOS DA NARRATIVA

A pesquisadora Janet Murray propõe que a narrativa é um mecanismo cognitivo primário, é a forma pela qual estruturamos mentalmente as experiências da vida e compartilhamos conhecimentos. Elas têm, portanto, um papel de transmissão de valores e formação de comunidades.

A partir dessa premissa de transmissão e compartilhamento de saberes podemos encontrar elementos em comum nas diferentes narrativas.

Tema ou Premissa

Uma prosa tradicional, em geral, gira em torno de um **tema** ou **premissa**, que é um motivo não-explícito pelo qual um enredo foi configurado de tal forma a ter um ou mais significados; é mais visível em narrativas pré-modernas onde se buscava, por simbolismos, construir alegorias de cunho mitológico, religioso ou moral. **Assim, configurar um enredo de modo a expressar um tema é o que distingue a narrativa artística da narrativa informativa.**

Segundo CÂNDIDA VILARES GANCHO, “Contar histórias é uma atividade praticada por muita gente: pais, filhos, professores, amigos, namorados, avós...Enfim, todos contam-escrevem ou ouvem-lêem toda espécie de narrativa: histórias de fadas, casos, piadas, mentiras, romances, contos, novelas...Assim, a maioria das pessoas é capaz de perceber que toda narrativa tem **elementos fundamentais**, sem os quais não pode existir.” (pg.5). Estes elementos são comuns a todo tipo de narrativa.

Personagem

Para MUNIZ SODRÉ, personagem é “[...] o sujeito representado na narrativa - seja individual, seja coletivo. É também o *papel* que se vive na cena teatral [...].”(1998:75; grifo do autor). Para CÂNDIDA VILARES GANCHO, “A



personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação.” (2002, pg. 14)

Podem ser classificadas quanto ao papel que desempenham no enredo em:

- Protagonista: personagem principal, herói ou anti-herói
- Antagonista: opõe-se ao protagonista
- Secundárias: personagens menos importantes na história, ajudantes do protagonista ou antagonista, confidentes, enfim, de figurantes.

Segundo E.M, Forster, personagens também podem ser **planas ou redondas** de acordo com sua caracterização. Planas são construídas em função do enredo e apresentam pouca ou nenhuma profundidade e diversidade de aspectos psicológicos. São os tipos e caricaturas. Redondas são preponderantes sobre o enredo, que passa a ser um veículo para sua expressão e desenvolvimento. Personagens planas nunca surpreendem, elas são o que parecem ser. Personagens redondas surpreendem de forma crível, elas são mais do que parecem ser.

Cenário

Segundo MUNIZ SODRÉ, entenda-se **cenário** como "o espaço em que se movimentam os personagens, em que se desenrola a ação de uma narrativa." (1998:74). Se o **espaço** é apenas o local físico onde acontece a ação, o **ambiente** é o espaço-tempo onde-quando se desenrola a narrativa e, ao contrário do tema, prescreve explicitamente cenários, personagens e eventos coerentes entre si e com o/s enredo/s a ser/em construído/s. Segundo GANCHO, ambiente “É o espaço carregado de características sócio-econômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens. Neste sentido, o ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referentes, acrescido de um clima.”(2002, pg.23)



“**Clima** é o conjunto de determinantes que cercam as personagens, que poderiam ser resumidas às seguintes condições:” (2002, pg. 24)

- Sócio-econômicas;
- Morais;
- Religiosas;
- Psicológicas.

Assim, as funções do ambiente são:

1. Situar as personagens no tempo, no espaço, no grupo social, enfim nas condições em que vivem;
2. Ser a projeção dos conflitos vividos pelas personagens;
3. Estar em conflito com as personagens;
4. Fornecer índices para o andamento do enredo.

É fundamental observar que é preciso coerência entre a personagem e o ambiente em que ela vive. Ela é possível e provável dentro daquele cenário? Possível, mas não provável? Que desafios ela encontra ali?

Enredo

Uma narrativa é inicialmente concebida como uma seqüência de eventos, ou **fábula**, onde são pontuadas as ações. Uma vez que são escolhidos os recursos narrativos (tom, tempo, ritmo e foco), passa-se à construção do **relato**, ou seja, a **configuração do enredo** propriamente dita.

Segundo MUNIZ SODRÉ, entenda-se por **enredo** "o mesmo que *intriga*: seqüência de fatos ou incidentes que compõem a ação de um texto literário." (1998:74; grifo do autor). Para GANCHO, o enredo é o conjunto dos fatos de uma história, ou fábula, organizados segundo os seguintes critérios:



Narrativa e construção de histórias

- **Verossimilhança:** lógica externa (com o ambiente) e interna (com o tema) do enredo que o torna verdadeiro, crível para o leitor - cada fato da história tem uma causa e gera uma consequência.
- **Conflito:** elemento estruturador é “qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, idéias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor.” (2002, pg. 11) Normalmente determina as partes do enredo: exposição ou introdução; complicação ou desenvolvimento; clímax; desfecho.

Assim, por **enredo**, entenda-se **uma sucessão de fatos das quais participam as personagens, estruturada pela escolha dos recursos narrativos, e da qual se espera verossimilhança e conflito, de modo a evocar o tema ou premissa implícito** (CARDOSO, 2001:35-41). Espera-se, ainda, das personagens, mudanças de comportamento coerentes (externas, com o ambiente, e internas, com a personalidade) que indiquem uma evolução no sentido da experiência e do aumento progressivo de poder e sabedoria, resultantes do sucesso ou fracasso em resolver os desafios propostos pelo enredo. Uma personagem protagonista não deve sair da história do mesmo jeito que entrou. Do mesmo modo, os locais com suas texturas, cheiros e imagens devem dar espaço para as personagens agirem.

RECURSOS NARRATIVOS

Tom: são as várias maneiras de expressar ambientes e configurar enredos, enfatizando determinadas sensações: aventura, terror, comédia, tragédia, suspense, erótico etc. O senso comum costuma utilizar o tom da narrativa para classificar gêneros, misturando-o com o ambiente.



Narrativa e construção de histórias

Tempo: no relato pode ser manipulado de diversos modos, não sendo necessário o mesmo desenrolar linear e progressivo da fábula. As personagens podem ser lançadas para o passado ou futuro e não raro ocorrem ações simultâneas em espaços diferentes.

O tempo fictício, interno ao texto, determina:

- Época em que se passa a história;
- Duração da história;
- Cronológico;
- Psicológico.

Ritmo: no relato também pode ser manipulado e são freqüentes recursos como pausas (em geral para descrições e interações entre as protagonistas entre si ou com coadjuvantes), aumentos progressivos de tensão e clímax (em geral envolvendo conflitos).

Narrador: segundo GANCHO, “Não existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história. Dois são os termos mais usados pelos manuais de análise literária para designar a função do narrador na história: foco narrativo e ponto de vista (do narrador ou da narração). Ambos se referem à posição ou perspectiva do narrador frente aos fatos narrados. Assim, teríamos dois tipos de narrador, identificados à primeira vista pelo pronome pessoal usado na narração: primeira ou terceira pessoa (do singular).” (2002, pg. 26)

Os recursos de **foco** narrativo propostos por GERÀRD GENETTE (1983) são dois: o **ponto de vista** (*point of view*), onde se distinguiriam o humor (*mood*) – quem é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva da narrativa (a personagem apresentada, um narrador externo, outra personagem) – *versus* a voz (*voice*) – quem efetivamente



Narrativa e construção de histórias

narra (primeira ou terceira pessoa); e a **focalização** (*focalization*), que pode ser interna – quando a narrativa é focada através da consciência da personagem apresentada (em primeira pessoa ou em segunda, como se um narrador estivesse falando para a personagem e para o leitor ao mesmo tempo) – ou externa, quando a narrativa é focada na personagem, mas não através dela.

TODOROV trabalha a questão do foco narrativo como sendo um dos aspectos da narrativa.

“Lendo uma obra de ficção, não temos uma percepção direta dos acontecimentos que descreve. Ao mesmo tempo que estes acontecimentos, percebemos, embora de uma maneira diferente, a percepção que dele possui aquele que os narra. É aos diferentes tipos de percepção, reconhecíveis na narrativa, que nos referimos pelo termo de *aspectos da narrativa*. (tomando esta palavra em uma acepção próxima de seu sentido etimológico, isto é, <olhar>). **Mais precisamente, o aspecto reflete a relação entre um *ele* (na história) e um *eu* (no discurso), entre a personagem e o narrador”.** (...)

NARRADOR>PERSONAGEM (A visão <por trás>). “A narrativa clássica utiliza com mais frequência esta fórmula. Neste caso, o narrador sabe mais que seu personagem. Não se preocupa em nos explicar como adquiriu este conhecimento: vê através do crânio de seu herói. Seus personagens não têm segredo para ele.” (1973: 236)

NARRADOR = PERSONAGEM (A visão <com>) “Esta segunda forma é também difundida em literatura, sobretudo na época moderna. Neste caso, o narrador sabe tanto quanto os personagens, não pode fornecer uma explicação dos acontecimentos antes de os personagens a terem encontrado. Aqui também pode-se estabelecer distinções. De um lado, a narrativa pode ser conduzida em primeira pessoa (o que justifica o processo) ou na terceira pessoa, mas sempre segundo a visão que um mesmo personagem tem dos acontecimentos: o resultado, evidentemente, não é o mesmo.”



Narrativa e construção de histórias

NARRADOR<PERSONAGEM (A visão <de fora>). Neste terceiro caso, o narrador sabe menos que qualquer um dos personagens. Pode-nos descrever unicamente o que se vê, ouve etc. mas não tem acesso a nenhuma consciência. Certamente, este puro <sensualismo> é uma convenção pois uma tal narrativa seria incompreensível; mas existe como modelo de uma certa escritura.” (1973: 237)

Modos: narração ou representação. A narração privilegia o discurso indireto, enquanto a representação privilegia o discurso direto, com diálogos entre as personagens.

Deste modo, por meio das escolhas desses recursos narrativos se pode fazer emergir do relato, consciente ou inconscientemente, objetivos temáticos, relativos a um tema ou premissa conceitual, e objetivos diegéticos, relativos ao tom do enredo.

COMO FUNCIONA O PROCESSO DE CONFIGURAÇÃO DO ENREDO?

Segundo TZVETAN TODOROV, “**A narrativa se constitui na tensão de duas forças.** Uma é a **mudança**, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma **ordem**. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. **A narrativa nunca obedece a uma ou a outra a força, mas se constitui na tensão das duas.**” (2004, pg. 22, negrito meu, itálico do autor)

Continuando com TODOROV: “São os formalistas russos que, primeiro, isolaram estas duas noções que chamaram *fábula* (o que efetivamente ocorreu) e *assunto* (a maneira pela qual o leitor toma conhecimento disto [relato]). (...) Chklovski declarava que a história não é um elemento artístico, mas um material pré-literário; somente o discurso era para ele uma construção estética. (...) Entretanto os dois aspectos, a história e o discurso, são todos os dois



Narrativa e construção de histórias

igualmente literários. (...) é esquecer que a obra tem dois aspectos e não apenas um. É verdade que não é sempre fácil distingui-los; mas não cremos que, para compreender a unidade mesma da obra, seja necessário isolar estes dois aspectos.”. (1973, pg. 212) [Itálico do autor, negrito meu]

“A *história* é pois uma convenção, ela não existe ao nível dos próprios acontecimentos.” (...) “A história é uma abstração pois ela é sempre percebida e narrada por alguém, não existe <em si>”. (1973, pg. 213).

No primeiro volume da obra *Temps et Récit (Tempo e Narrativa)*, PAUL RICOEUR (1983) propõe a hipótese da necessidade transcultural de relacionar o tempo "real" à narração; ou seja, o ser humano narra para perceber a passagem do tempo e só percebe tal passagem através da mediação narrativa. RICOEUR busca construir um modelo de composição de enredo, partindo do conceito de tempo de Santo Agostinho e da Poética de Aristóteles. A **Poética** é arte de compor enredos, que por sua vez são uma forma de representação da ação. Esta representação é definida como **Mimese**, o processo ativo de imitar a ação, não no sentido de cópia, mas no sentido de produção de algo além do ponto de partida: a própria disposição dos feitos mediante a construção do enredo.

O **enredo** passa, assim, a ser a arte (poética) de agenciar fatos, um signo ou processo de mediação da percepção do tempo, onde a mimese atua como operação, não como estrutura. RICOEUR propõe, então, que tal processo acontece em três instâncias: mimese I, referencial, o "antes" prático onde estão inseridos os sujeitos criadores e receptores; mimese II, criativa, onde acontece a mediação poética e o processo de significação; e mimese III, receptiva, onde ocorre (ou deveria ocorrer) um efeito de retorno ao referencial do receptor.

Retomando a hipótese da relação sógnica entre tempo e narrativa, segue-se pois o trajeto de um tempo prefigurado para um tempo refigurado pela mediação de um tempo configurado: o enredo. Têm-se, deste modo, **Mimese I como prefiguração do campo prático, Mimese II como configuração mediática e Mimese III como refiguração pela recepção da obra.**



1. Mimese I: Semântica da ação

A composição do enredo se enraíza na pré-compreensão do campo prático da ação - Mimese I: de suas estruturas inteligíveis, de seus recursos simbólicos e de seu caráter temporal. Estes traços mais se descrevem que se deduzem. O primeiro passo é identificar a **ação**, em geral por seus traços estruturais, o que se constitui na semântica da ação:

- circunstâncias: situações que atuam sobre os agentes, independentemente destes;
- interação: cooperação e competição (entre dois ou mais agentes) ou conflito (interno a um agente).
- agentes: fazem algo que gera conseqüências;
- motivos: porque os agente fazem algo;
- fins: antecipação do resultado, comprometendo quem depende da ação;
- resultados: mudanças de sorte, positivas ou negativas.

Os recursos simbólicos tratam de valores como certo e errado, bem e mal, dentre outros. É preciso saber como uma ação de uma personagem provavelmente será julgada pela grande maioria do público que terá contato com a obra. Conhecer os paradigmas do público leitor previsto para a obra. Neste momento é preciso tomar cuidado com



estereótipos e preconceitos, bem como em achar a melhor forma de tratar o tema para que o texto não se torne panfletário e aliene parte do público.

A estruturação de eventos no enredo em relação às personagens deve sempre responder porque e como alguém faz o quê, sob quais circunstâncias. **A ação é, portanto, a unidade narrativa.**

Neste ponto determinamos, portanto, os elementos narrativos: tema, ambiente, personagens e ações.

2. Mimese II: Relato ou Configuração do Enredo

Segundo, RICOEUR, o segundo passo é elaborar a significação articulada da ação, identificando suas mediações simbólicas (Ricoeur usa o termo símbolo como sinônimo de signo). Esta qualificação, ou valoração, das ações no âmbito da cultura diferencia a ação poética da ação prática e a identifica como um **construto da linguagem**, que não necessariamente obedece a uma lógica prática ou aleatória. Todos os membros do conjunto da rede da ação estão numa relação de intersignificação. Dominar a rede conceitual em seu conjunto, e cada termo como membro do conjunto, é ter a competência que se pode chamar de compreensão prática.

Enquanto provém da ordem paradigmática (sistêmica), todos os termos relativos à **ação são sincrônicos**, enquanto que **a narrativa**, por sua vez, tem um caráter **diacrônico**.

A mimese II exerce a força de mediação entre o antes (mimese I) e o depois (mimese III) da configuração. Esta força provém do caráter dinâmico da operação de configuração, que faz Ricoeur preferir os termos "construção de enredo" a simplesmente "enredo" e "disposição" a "sistema".

Primeira mediação: esta configuração é mediadora por relacionar eventos individuais à história como um todo, integrando fatores heterogêneos como agentes, fins, meios, interações e circunstâncias através de características temporais próprias.



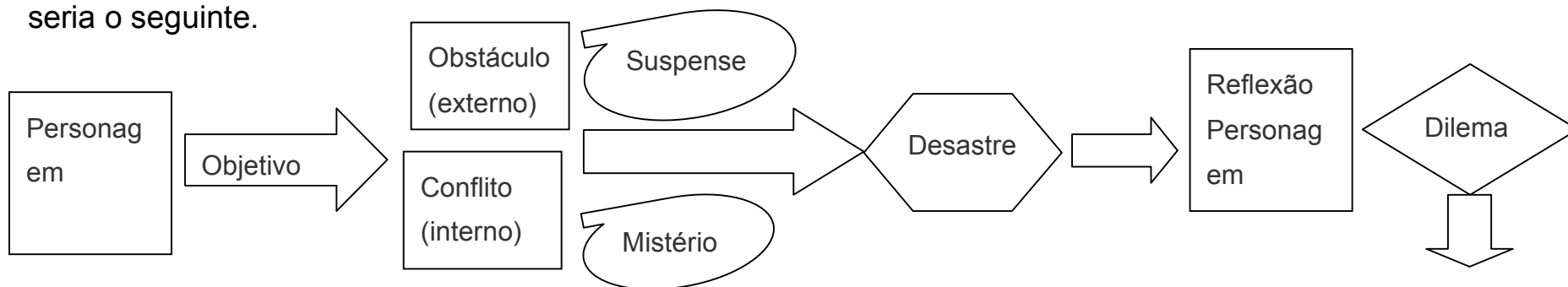
FÁBULA: encadeamento das ações segundo uma lógica temporal e causal.

Estruturação do roteiro

Aristóteles propõe na Poética que o enredo não deve ser episódico, ou seja, não deve apresentar os eventos da narrativa apenas em sequência sem a relação causal. A Poética para ele é a representação da ação em que o enredo é o encadeamento de ações dentro de uma relação de causa e efeito para provocar uma reação nos espectadores. Aristóteles propõe a primazia do enredo sobre as personagens.

O debate existe até hoje sobre qual deve ser o componente principal de uma narrativa: personagem ou enredo. James McSill, propõe que as pessoas acompanham uma narrativa porque sentem empatia pela personagem protagonista, entendem seus motivos e se identificam com ela. Sendo assim, a personagem seria o elemento principal de uma história. Sônia Rodrigues segue um raciocínio similar, diferenciando apenas “empatia” que entender os motivos, de “simpatia” que seria além de compreender os motivos, sentir afinidade para com a personagem. Para McSill, toda história deve ter uma PERSONAGEM por quem sentimos EMPATIA que se esforça para superar OBSTÁCULOS/CONFLITOS aparentemente intransponíveis a fim de atingir um OBJETIVO e assim para por um processo de TRANSFORMAÇÃO.

Ele aponta que em muitos filmes que tem o foco na ação apresentam um processo incompleto no qual a personagem protagonista não se transforma, permanecendo a mesma ao longo de toda a trama. O esquema dele seria o seguinte.





Decisão: escolha
- Desfecho

A cena de ação que é o choque do objetivo com o obstáculo (antagonista, intempérie, restrição social) ou conflito (dilema moral) leva a uma cena de reflexão se a personagem protagonista não alcançar seus objetivos.

McSill, é importante que as ações da personagem sejam coerentes com sua caracterização que inclui elementos como idade, profissão, histórico, aparência etc). Por exemplo, se a personagem tem 14 anos e é muito madura para sua idade isso deve ter um peso e explicação na narrativa. Além disso, é importante considerar quem são as pessoas com as quais a personagem interage, familiares, amigos, rivais, e como ela reage diante de conflitos e mudanças, de forma ativa e positiva ou negativa e resistindo à mudança?

Finalmente, uma personagem deve enfrentar um dilema moral que seja significativo para os leitores/interatores

Robert McKee, por sua vez, propõe que o debate entre estrutura (enredo) e personagem não é válido, pois personagem é estrutura e estrutura é personagem. Para compreendermos esse ponto de vista, temos que ver o que McKee entende por “caracterização” e “verdade da personagem”.

A caracterização são os elementos facilmente visíveis da personagem: aparência (cabelos, olhos, porte físico, vestuário), comportamento aparente (alegre, sóbrio, maneirismos), frases em diálogos etc. Para que a verdade da personagem apareça, o seu verdadeiro eu, ela deve ser posta em situações em que tenha que fazer uma escolha sob grande pressão. Se não houver pressão, a cena não tem força. Por exemplo, em um cenário contemporâneo, ao voltar pra casa da faculdade a personagem protagonista vê uma moça que é sua amiga sendo assaltada por um homem com uma faca. O que a protagonista faz? Corre para ajudar a amiga? Corre para chamar a polícia? Muda de



Narrativa e construção de histórias

direção e não se envolve? Cada uma dessas decisões implica em uma verdade diferente sobre a personagem e deverá ter consequências no enredo.

McKee afirma que a revelação da verdade de uma personagem, seu caráter, em contradição com sua caracterização, é fundamental para as personagens principais de uma boa história. Personagens secundárias e terciárias podem ter caracterização igual ao caráter, o que você vê é o que ela é, mas principais não ou a história será tediosa. Essa posição remete ao já visto conceito de personagens planas X personagens redondas de Foster. Contudo, McKee estipula um passo além: a estrutura do enredo não apenas revela a verdade da personagem, mas o arco da história muda a natureza dessa verdade interior para melhor ou para pior ao longo da história. Essa seria a diferença entre uma história e uma narrativa para McKee. Em uma narrativa a protagonista permanece a mesma do começo ao fim, enfraquecendo o impacto do que é contado sobre o público.

Robert McKee apresenta uma série de 5 passos para o enredo: 1 - A história apresenta a caracterização da protagonista; 2 – A verdadeira natureza da protagonista é revelada quando ela escolhe uma ação em vez de outra; 3 – A natureza interior da personagem conflita com sua caracterização, contrastando com ela ou mesmo contradizendo-a; 4 – Tendo exposto a natureza interior da protagonista, o enredo coloca mais e mais pressão sobre ela obrigando-a escolhas cada vez mais difíceis; 5 – Clímax da história, as escolhas feitas pela protagonistas mudaram profundamente a humanidade de seu caráter.

McKee finaliza então propondo funções para enredo e personagem:

Enredo/Estrutura – sua função é proporcionar pressões crescentes sobre as personagens forçando-as a dilemas cada vez mais difíceis onde elas tem que fazer escolhas cada vez mais difíceis e arriscadas e ações que cada vez mais revelam suas naturezas interiores, suas verdades.



Narrativa e construção de histórias

Personagem – sua função é trazer para a história as qualidades de caracterização necessárias para que as personagens sejam críveis permitindo que leitores/interatores acreditem que elas desejariam e teriam condições de fazer o que fazem. (E eu acrescento: e que consigam despertar empatia junto aos leitores/interatores).

Não se pode falar em estrutura sem citar a “Jornada do Herói” identificada por Joseph Campbell como uma série de passos seguidos por heróis e deuses em várias mitologias e contos de fadas, e depois aproveitada por Vogler como esquema para narrativas. Recentemente, Maureen Murdock propôs a “Jornada da Heroína” para protagonistas femininas. Atualmente, estudiosos da narrativa tem proposto que se tratam de duas “Jornadas Heróicas” sendo uma “interior” e outra “exterior”. O esquema a seguir resume os passos das duas.

Jornada Interior	Jornada Exterior
Separação do papel socialmente estipulado (Masculino ou feminino)	Chamado à aventura Recusa ao chamado
Identificação com o papel oposto ao socialmente estipulado e obtenção de aliadas.	Encontro com mentor
Estrada de testes – adversários, inimigos, testes de outra ordem etc.	Cruzamento do 1º limiar Quebra de paradigma Saída zona de conforto Ventre da baleia: Tentativa e 1ª falha; Provações: aliados e inimigos;
Encontra a recompensa do sucesso/ Ilusão de sucesso	Novas habilidades e crescimento; Primeiro sucesso
Surgem sentimentos de vazio espiritual: morte	Grande teste: revelação e insight/ Caverna oculta + Provação Suprema.



Narrativa e construção de histórias

A Descida.	Vitória com sofrimento
Iniciação e descida à divindade.	Recompensa: livrando-se do eu antigo e aceitando novo papel
Reconciliação com o papel socialmente estipulado: desejo urgente de conectar com esse papel/ Cura da separação com figura paterna ou materna	Caminho de volta - Retorno
Cura do papel ferido; Reincorporação desse papel	Desafio final - Ressurreição
A União: integração de feminino e masculino	Retorno com elixir: efeito positivo/ restaurar ordem, tomar novo lugar no mundo

Uma forma mais simples de estruturação apresenta 3 etapas: 1- Apresentação das personagens e cenário; 2- Desenvolvimento da trama e clímax; 3 – Desfecho.

Grosso modo, se o total do enredo for dividido em 3 partes, então $\frac{1}{4}$ deve ser dedicado à Apresentação, $\frac{2}{4}$ ao Desenvolvimento e $\frac{1}{4}$ ao Desfecho. Por exemplo, uma história de 100 páginas deve dedicar no máximo 25 páginas à Apresentação, seguindo com 50 páginas de Desenvolvimento e concluindo com 25 páginas para o Desfecho.

3. Mimese II > Mimese III: A Narrativa como Discurso

Segundo RICOEUR, a narração têm duas dimensões: episódica e configurada. A dimensão episódica é a representação linear, uma série aberta onde episódios seguem-se sucessivamente de acordo com a ordem irreversível do tempo. A dimensão configurada transforma a sucessão dos acontecimentos em totalidade significativa, impondo à sucessão indefinida de acontecimentos o sentido de ponto final, o que permite ver a história como totalidade. Graças a esta reflexão, todo o enredo pode ser traduzido em um pensamento que é seu ponto ou tema: o tempo narrativo que faz a mediação entre os aspectos episódicos (práticos) e configurante (poéticos).



Narrativa e construção de histórias

Assim, eventos singulares recebem sua definição a partir do encadeamento temporal, ganhando significado no todo configurado, já na mimese III (a recepção). O ato poético - aqui no sentido de poiésis como ato de refigurar, - se converte assim no agente que une mimese II a III.

Esta é a **segunda mediação** da mimese II, a constituição de uma tradição que reside no jogo ou tensão entre inovação e sedimentação.

Aqui, chegamos a uma síntese na configuração do enredo, onde se faz EMERGIR O TEMA já na percepção do receptor da obra, e quais impactos esta síntese causará neste receptor.

MIMESE III: A NARRATIVA COMO TRADIÇÃO

Segundo COELHO (*In*: Jobim & Souza, 2000:27-38), a repetição está na raiz dos discursos e não somente nas manifestações mais simples e óbvias (rituais, por exemplo). A tradição só se sedimenta através da repetição – persistência. Entretanto, esta mesma repetição corrói e esvazia o signo, abrindo espaço para as operações gregárias do poder: infiltrações, apropriações, substituições, cristalizações – insistência.

A tradição, entretanto, não se resume à repetição, mas caminha em dois sentidos: sedimentação e inovação. A **sedimentação consolida a linguagem**, mas pode cristalizar-se; a **inovação avança a linguagem**, mas pode causar estranhamento e afastamento, como tem acontecido, em alguns casos, na arte contemporânea.

No ato poético, a constituição de uma tradição reside no jogo ou tensão entre inovação e sedimentação. A sedimentação consolida o repertório de paradigmas que constituem a tipologia da configuração: esquemas narrativos ocidentais que se combinam causalmente a partir de uma herança aristotélica, gerando um código paradigmático e uma tipificação de formas.



Se a sedimentação universaliza, a inovação singulariza, pois cada poética produzida, cada maneira pessoal de operar os códigos de configuração, oferece desafios e transgressões às normas que acabam retro-alimentando o repertório sedimentado. Isto pode soar como um ciclo vicioso, mas Ricoeur lança mão da estética da recepção de WOLFGANG ISER da relação prazer/gozo do texto de ROLAND BARTHES (2002) para demonstrar que o jogo entre transgressão e apropriação, que tem como um de seus grandes referentes o receptor que aceita ou rejeita a inovação, é vital para a constituição de um **ciclo virtuoso da linguagem**. Assim, a retro-alimentação passa a ter uma **ação transformadora** evocando o paradoxo ordem/caos.

Para BARTHES (1977), o **ciclo vicioso faz parte da constituição da linguagem**. A linguagem é fascista: ela não impede de dizer, e sim obriga a dizer, justamente por ser um sistema de classificações, e toda classificação é opressiva (KONDER, 2001:19.7-9).¹ É neste momento que o "poder" se exerce: na obrigatoriedade de dizer; o poder embosca-se em todo discurso, inclusive nos mais íntimos (o "senso comum", o "natural", o "desde sempre").² Assim, a linguagem atua através da afirmação e da repetição dos signos, nesta obrigatoriedade de dizê-los.

O **ciclo virtuoso acontece justamente no que Barthes chama "trapacear" a linguagem**, jogar com ela e com os signos: não na mensagem, mas no uso de seus códigos formais. Neste momento, BARTHES (1977, 1999) ressalta a responsabilidade (não a supremacia) da forma como retro-alimentação transformadora: a **escritura** - toda manifestação de linguagem humana capaz de promover um "descongelamento" dos signos. Segundo LEYLA PERRONE-MOISÉS,

Considerando sempre como sua inimiga no. 1 a *Doxa*, ou Opinião dominante (conceito colhido em Brecht), seu [de Barthes] campo só podia ser o do paradoxo. E como a *Doxa* está sempre recuperando qualquer posição

¹ Para Lacan ([1949]; 1953; [199-]), sujeito só pode ser sujeito da linguagem: "eu" é o primeiro signo do ser humano.

² Lembremos ainda que o poder para Barthes não é um poder institucional, mas um "parasita" da linguagem e acontece em quaisquer de suas manifestações. Não só político nem só ideológico, vai além da mensagem (Barthes, 1977:11). Este termo, neste momento, para Barthes, parece referir-se à ideologia não como distorção, mas como conjunto de valores, talvez já criticando este conceito de ideologia como conjunto de crenças e valores e resgatando o conceito de ideologia como o proposto por Marx: o de distorção (Konder, 2001:4).



Narrativa e construção de histórias

paradoxal, era preciso sempre deslocar-se para continuar exercendo a função que, segundo ele, era a do escritor: uma função crítica e utópica. (PERRONE-MOISÉS, 1983:52).

A escritura difere do estilo, um conceito clássico de revestimento estético de um conteúdo, em que a idéia precede a linguagem. Assim, a escritura não se define pelos conteúdos e nem mesmo pelos sentidos que cria, e sim pelo aspecto formal, que em Barthes não remete ao estilo, e sim a uma materialidade do texto. Deste modo, é definível apenas por um discurso ele mesmo escritural: "[...] a ciência dos gozos da linguagem, seu Kamasutra [...]" (BARTHES, in: PERRONE-MOISÉS, 1983:53). Não há critérios claros para demarcar que um texto é escritura, é escritura o que pode ser lido por alguém como escritura. A escritura questiona sem oferecer respostas, move a linguagem sem cristalizá-la, produzindo aqui e ali o próprio sujeito e sua voz, não exprimindo, mas fazendo o próprio conteúdo. Daí a responsabilidade da forma escritural: abrir uma fenda para que se ouça a voz única de um corpo que se receba como um gozo (gozo ou fruição segundo diferentes traduções de *jouissance*), "sentido como intensidade, como perda do sujeito pensante e ganho de uma nova percepção das coisas." (PERRONE-MOISÉS, 1983:56).

Uma vez que o sujeito se modifica em contato com a escritura, podemos dizer que o gozo se completa numa dimensão ética de retorno ao campo prático. LEYLA PERRONE-MOISÉS (1983:56) diz que "A escritura é poesia no sentido moderno do termo: aquele discurso que acha sua justificação na própria formulação, e não na representação de algo prévio e exterior [...]". Esse gozo não concerne apenas a abertura para uma multiplicidade de sentidos: concerne o aspecto pulsional que está presente na idéia de "escritura".

O ato poético - como diria também HAROLDO DE CAMPOS (1977) sobre o "poetar" - é o próprio ato de configurar, ou de formular a escritura. As obras poéticas, como qualquer discurso, acontecem na linguagem; entretanto, não se pode negar seu impacto sobre a experiência cotidiana devido ao seu poder de ataque subversivo contra a ordem



Narrativa e construção de histórias

moral e social. Esta interação do poético com o prático abre um leque de opções que vai da confirmação ideológica da ordem estabelecida (sedimentação, ou prazer) à crítica e problematização (inovação, ou gozo), incluindo a alienação em relação ao real, uma interação de ordem ética.

Neste ponto, o processo se completa, gerando no receptor alguma alteração, seja da ordem do prazer, seja da ordem do gozo.

Como se dá a narrativa num jogo?

<http://www.historias.interativas.nom.br/lilith/aula/apostilas/narrativatudica.pdf>

Como se faz uma narrativa figurada?

<http://www.historias.interativas.nom.br/lilith/aula/apostilas/intersemiose.pdf>

<http://www.historias.interativas.nom.br/lilith/aula/apostilas/interlinguagens.pdf>

Como se usa narrativa no processo de ensino-aprendizagem?

<http://www.historias.interativas.nom.br/lilith/aula/apostilas/narrativaeaprendizagem.pdf>



Narrativa e construção de histórias

- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e Posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- _____. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. [1970]
- _____. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, (1957) 1999, 10ª. ed.
- _____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2002, 3a. ed.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977, 4a. ed.
- CARDOSO, João Batista. **Teoria e Prática de leitura, apreensão e produção de texto: por um tempo de "PÁS" (Programa de Avaliação Seriada)**. Brasília: Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- COELHO, Luiz Antonio. Imagem Narrativa. Palestra para o **Curso Básico de Design de RPG**, Coordenação Central de Extensão, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, out.-dez. 2002.
- _____. A repetição na cultura. In: JOBIM E SOUZA, Solange (org.). **Mosaico: Imagens do Conhecimento**. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2000, pp. 27-38.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática. 2002.
- GENETTE, Gérard. **Fronteiras da Narrativa**. In *Análise Estrutural da Narrativa*. (pg. 209-254). Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 1973. [1966]
- KONDER, Leandro. **A Questão da Ideologia**. Texto inédito, 2001, caps. 19 e 20.
- MCKEE, Robert. **Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting**. HarperCollins. Edição do Kindle.
- McSill, James. **Cinco lições de storytelling: fatos, ficção e fantasia**. 1ª edição. São Paulo: DVS Editora, 2013.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes: o saber com sabor**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RICOEUR, Paul. **Temps et Récit, Tome I**. Paris: Editions du Seuil, 1983.
- ROCHA, João Cezar de Castro. **Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa**. In *Literatura e cultura* (orgs) Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schollhammer – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.
- SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado**. São Paulo: Ática, 1988, 2a. ed.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004. [1964-1969]
- _____. **As Categorias da Narrativa Literária**. In *Análise Estrutural da Narrativa*. (pg. 209-254). Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 1973. [1966]
- _____ & DUCROT, Oswald. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. Tradução: Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg, Mary Amazonas Leite de Barros e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001 [1972]