

## A narrativa como sabotagem - formas alternativas de construção narrativa

### *Narrative as sabotagem – alternatives to narrative structures*

JORGE PALINHOS

jorgepalinhos@gmail.com  
CECS/UM

#### **Resumo**

A forma da narrativa é um dos temas mais discutidos da atualidade em termos de *storytelling*, existindo obras e autores praticamente canónicos, como Syd Field, Robert McKee, Christopher Vogler, Blake Snyder, que defendem que existe uma forma mais correta ou eficaz de criar uma narrativa visual. Mais recentemente, a abordagem cognitiva e evolutiva das histórias tem também reforçado a ideia de que existe um modelo ideal de histórias, com Jonathan Gottschall a afirmar que “Stories resist reinvention” (2013).

Na minha comunicação proponho-me analisar a ideia da existência de um modelo ideal da narrativa que será proveniente da Antiguidade Clássica, problematizando a sua aceitação até ao início do século XX, nomeadamente com os estruturalistas como Claude Lévi-Strauss e Vladimir Propp, e as versões de grande aceitação nos Estudos Fílmicos, como o modelo dos Três Atos, de Syd Field, nos anos 90, A Viagem do Herói, de Christopher Vogler, nos anos 2000, o Archplot, de Robert McKee, e recentemente o Save the Cat, de Blake Snyder. Todas estas propostas se assemelham, mas também todas divergem, além de serem alvo de críticas e dificilmente abrangerem alguns dos criadores mais interessantes e influentes da sua época.

**Palavras-chave:** Narrativa; Aristóteles; estrutura narrativa; Syd Field; Modelo dos Três Atos

---

#### **Abstract**

Narrative structure is one of the most discussed subjects of Narrative Studies, with several semicanonical authors like Syd Field, Robert McKee, Christopher Vogler, Blake Snyder arguing that there are better and more effective ways of structuring a visual narrative. Recently, the cognitive approach to stories as also reinforced the idea that there is an ideal way of telling stories, with Jonathan Gottschall arguing that “Stories resist reinvention” (2013). In this paper I will try to analyze the concept of the existence of the ideal narrative model coming down from the Classic Antiquity, and discuss its general acceptance throughout the 20th Century, namely by structuralists like Claude Lévi-Strauss and Vladimir Propp, or more recent and popular versions frequently quoted and used in Film Studies, like the Three Act Structure by Syd Field, The Hero's Journey, by Christopher Vogler, the Archplot, by Robert McKee, and Save the Cat, by Blake Snyder. Because if all these proposals are quite similar, they are also very different and many times do not include some of the more daring and interesting storytellers of its age.

**Keywords:** Narrative; Aristotle; narrative structure, Three-Act Model

---

## INTRODUÇÃO

A categoria “Film Screenwriting” da loja americana da Amazon apresenta cerca de 1744 entradas, das quais cerca de 43 mencionam no título ou subtítulo a estrutura das narrativas e 61 o termo “plot”. Já a categoria “Writing reference” apresenta 50050 entradas, das quais 394 mencionam a palavra “structure”, 331 a palavra “plot” e 487 a palavra “form”. Mesmo quando não mencionam, são as obras e autores que mais se preocuparam com esta componente das narrativas que ganharam preponderância e se tornaram canónicos para a criação e ensino da narrativa. É o caso de Syd Field, Robert McKee, Christopher Vogler, Blake Snyder, entre outros, cujas obras assentam na convicção de que existe uma forma – seja esta chamada receita, fórmula, estrutura ou outra – de criar uma narrativa visual.

A ideia de que existe uma forma ideal da narrativa não é nova e chegou a ser sistematizada de forma extremamente exaustiva, fosse por Georges Polti com os seus 36 enredos dramáticos (Polti, 1916), ou mais recentemente, *The Seven Basic Plots*, de Christopher Booker (2005).

Mais recentemente, a abordagem cognitiva e evolutiva das histórias tem também reforçado a ideia de que existe um modelo ideal de histórias. É o que sugere Jonathan Gottschall (2013), afirmando que “Stories resist reinvention”.

No entanto, há alguns anos, a antropóloga Laura Bohannan (Bohannan, 1966) tinha feito a experiência de narrar a história de Hamlet à tribo dos Tiv, na África Ocidental, e surpreendeu-se com a forma completamente divergente como os membros desta tribo interpretavam a história que Laura contava. Bohannan narrara a história na esperança de confirmar que as grandes narrativas refletiam algo de profundo e universal da natureza humana e, por isso, seriam universalmente entendidas. No entanto, a sua experiência revelava exatamente o contrário: os Tiv tinham um entendimento cultural de Hamlet que subvertia completamente a história e os levou a “corrigir” Bohannan, dizendo que ela claramente não tinha entendido bem a história. Ou seja, existem nas narrativas valores culturais profundos, que podem gerar variações muito profundas das narrativas, quer entre culturas, quer entre diferentes tempos das mesmas culturas.

Este fosso cultural da narrativa parece confirmar-se, aliás, pelo grau de impacto dos produtos fílmicos através do mundo. Os estudos de Jeremy Tunstall (2007) revelam que o grau de penetração do cinema de Hollywood, aquele que aparentemente tem mais impacto, é efetivamente restrito ao Ocidente, visto que noutras áreas do mundo, como no norte de África, Médio Oriente e Sudeste Asiático predomina o cinema proveniente da Índia, e no Extremo Oriente existem filmografias fortes no Japão e na China, entre outras. O sucesso de cada uma destas filmografias parece dever-se ao facto de abordarem preocupações sociais de cada uma destas regiões e seguirem modelos narrativos apreciados por cada uma destas culturas.

Todavia, se aceitarmos que a narrativa talvez não tenha um modelo universal, podemos pelo menos considerar que existe um modelo narrativo ocidental, proveniente dos clássicos gregos, como a *Ilíada*, a *Odisseia* e as tragédias de Ésquilo,

Sófocles e Eurípidés, e teorizado originalmente por Aristóteles na sua *Poética*. É sobre essa possibilidade que me pretendo debruçar.

## 1. DEFINIÇÃO E BREVE RESENHA HISTÓRICA

Primeiro de tudo, vou tentar restringir o meu entendimento da narrativa. Tendo em conta o chamado *narrative turn* de tempos recentes, em grande medida pela preocupação pós-moderna de desconstrução das narrativas e, conseqüentemente, o seu oposto, na afirmação da narrativa como forma ideal da comunicação, parece-me importante restringir exatamente o que entendo por narrativa.

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2000: 270) definem “narrativa enquanto enunciado, narrativa como conjunto de conteúdos representados por esse enunciado (...) e ainda narrativa como modo”. Por sua vez, Jorge Alves (in Carlos Ceia, s/d) define narrativa como “a enunciação de um discurso que relata acontecimentos ou ações” sendo para a sua definição necessário “tomar em consideração a história que ela conta e o discurso narrativo que a enuncia”. Por sua vez, Abbott (2002: 12) fala de uma “representation of an event or a series of events”, afirmando que são estes eventos ou ações que definem o discurso narrativo e a sua relação com o tempo que identificam um discurso como um discurso narrativo, em contraste com outros discursos, como o expositivo, argumentativo, descritivo ou lírico.

Genette (in Barthes *et al.*, 1976: 256), embora reconhecendo a dificuldade de definir ou mesmo identificar a narrativa, aponta a separação clássica entre narrativa e mimése, entre relatar uma ação ou imitá-la, o que constituiria a separação entre a poesia narrativa da epopeia e a poesia dramática do teatro. No entanto, o mesmo Genette (s/d: 31) nota que esta separação aristotélica não é tão clara quanto parece, pois aquilo que entendemos que para Aristóteles seria a narrativa – a Epopeia homérica – talvez fosse para o próprio filósofo estagirita um híbrido de narrativa e imitação, na medida em que os épicos homéricos eram, na sua matriz original, semirrecitados e semirrepresentados pelos aedos, os narradores orais gregos. Isso mesmo é reconhecível na sua estrutura *in media res*, que permitia aos narradores assumirem o papel de uma personagem a narrar a sua própria história, e nos numerosos discursos diretos que tanto a *Ilíada* como a *Odisseia* contêm. Genette (idem) afirma que provavelmente para Aristóteles, a narrativa seria, isso sim, os ditirambos, os cânticos que relatavam os feitos dos deuses, mas cuja forma não conhecemos, visto todos eles se terem perdido.

Temos por isso esta situação particular de que aquelas que nos são apontadas como narrativas clássicas eram, na verdade, para os gregos, exemplos de mimése ou exemplo de híbridos entre narrativa e mimése.

É nesta dicotomia, aliás, que se vai jogar a contradição entre Aristóteles e Platão, o seu mentor, em que Aristóteles louva a mimese do teatro, ao passo que Platão rejeita-a explicitamente e defende o relato tão neutro quanto possível, que evite qualquer possibilidade de imitação da ação.

É possível, por isso, que grande parte da ficção ocidental se jogue justamente neste híbrido, entre a presença da mimése e o distanciamento do relato. E, no caso

da narrativa visual, em que a mimese – a existência de atores ou da imitação de ações – impera, mais do que narrativa, sem dúvida essa será mais predominante do que o que é narrado.

Genette (1976: 262) nota também que qualquer relato não pode incidir apenas em ações, mas tem de abarcar também personagens e objetos, que interrompem a ação narrativa, introduzindo pausas, mas também funcionando como cenários e símbolos que interagem com a ação. A forma de distinguir um do outro, é, parece-me, melhor interpretado segundo a definição de Todorov (1981: 66), de que a narrativa é marcada por um tempo descontínuo, com saltos que façam relevar a ação narrada, ao passo que a descrição é marcada por um tempo contínuo, como um olhar sequencial sobre um determinado objeto, personagem ou tema.

É justamente dentro destes princípios e fronteiras instáveis que entendo a narrativa: como um relato de ações, temporalmente marcadas, que existe numa relação híbrida entre o relato e a mimese, entre a sequência descontínua de ações e a descrição de elementos do mundo ficcional, como personagens, locais, etc. Hibridismo esse, sem dúvida, que contribui para conseguirmos sentir um ato comunicacional como sendo uma narrativa, uma história, ou não, mas que nos dificulte a capacidade de a definir precisamente.

Estabelecida esta tentativa de definição, procurarei então fazer uma muito breve e parcelar resenha das principais etapas da narrativa e estudo da narrativa no Ocidente.

Parece inquestionável que Aristóteles foi o primeiro a debruçar-se sobre a forma de construção da narrativa. A sua *Poética* foi a principal referência em relação à qual outros autores acrescentaram ou modificaram o seu entendimento da construção narrativa, pelo menos até ao século XX e aos estudos dos formalistas russos.

Aristóteles identificou uma série de parâmetros, como a peripécia e o reconhecimento, a manifestação da personagem pelas suas ações, entre outros, que passaram a ser a base de grande parte dos estudos posteriores da narrativa. Adicionalmente, Aristóteles (2004: 49) insistiu na ordem das ações como sendo a marca de água da qualidade das narrativas, em detrimento de outros elementos, como a personagem, a linguagem, a poesia, os efeitos cénicos, etc.

Todavia, há que fazer a ressalva que Aristóteles ao escrever sobre a tragédia estava a escrever sobre algo que conhecia apenas de forma indireta. Na verdade, as grandes tragédias atenienses ocorreram no século V a.C., mais especificamente entre 524 a.C., com o estabelecimento, por parte de Pisístrato, do festival da Grande Dionísia, e terá terminado por volta de 406 a.C., com a morte de Eurípidés (Grimal, 2002:11). Depois disso, o teatro que ocorria nesse festival era maioritariamente repetições de peças antigas (Fischer-Lichte, 2002: 33). Era o que acontecia no século IV a.C., no período de vida de Aristóteles, bastante diferente do período áureo das tragédias gregas sobre as quais escreveu (Kitto, 1991: 152) pelo que este apenas terá conhecido as tragédias clássicas ou através dos textos ou através de encenações muito posteriores à sua estreia e, provavelmente, muito diferentes do original.

A isto acresce que Aristóteles revela ao longo da *Poética* um claro favoritismo por Sófocles em detrimento de Eurípides, recorrendo frequentemente a exemplos de *Rei Édipo* para sustentar os seus argumentos. No entanto, no período em que Aristóteles escrevia, Eurípides era justamente o dramaturgo mais popular, e sê-lo-ia em quase todo o mundo grego até à era cristã. Ora Eurípides construiu a sua carreira em larga medida subvertendo os modelos clássicos da tragédia antiga, aqueles que Aristóteles procura insistentemente defender, pelo que à sua *Poética* preside também uma intenção ideológica e estética conservadora.

Falo em “modelos clássicos da tragédia antiga”, mas a expressão talvez não seja a mais apropriada, visto que, se havia sem dúvida um padrão de construção da tragédia grega, esse padrão estava mais ligado ao ritual religioso que estava subjacente à tragédia – como a presença do coro, as invocações aos deuses, o uso de canto e dança na peça – do que a um modelo narrativo que se considerasse mais funcional do que os outros. Aliás, comparando diferentes tragédias entre si, encontramos diferentes modos de construção. Basta confrontar *Rei Édipo* com outra peça igualmente aclamada do mesmo autor, *Antígona*, para detetarmos enormes disparidades na construção narrativa. Enquanto *Rei Édipo* tem uma narrativa unilinear causal, em que assistimos às ações e eventos que ocorrem em torno de um único protagonista, Édipo, em *Antígona* encontramos duas personagens que parecem ser protagonistas, Antígona e Creonte, com as quais o público parece criar empatia, de ações contraditórias, e que são igualmente afetados por estas. Aliás, o confronto entre ambos os protagonistas acaba por ser o clímax da peça e ambos são destruídos no decorrer do enredo.

Não é apenas no teatro grego podemos encontrar forma de construção narrativa muito diferentes. Tomemos, por exemplo, as epopeias gregas, *Ilíada* e *Odisseia*, que apresentam narrativas muito diversas. Na *Odisseia* temos as ações de um herói, Ulisses, que procura voltar para casa. Na *Ilíada*, pelo contrário, temos a inação de um herói, Aquiles, que se recusa a combater – a agir, portanto – e essa recusa vai gerar a sucessão de episódios, duelos e confrontos entre personagens. A *Odisseia* é muitas vezes apontada como o modelo de grande parte da narrativa ocidental subsequente (Boyd, 2009: 11), no entanto, entre os gregos, nenhuma das epopeias parece ter tido mais favoritismo que outra e parece-me lícito apontar que a *Ilíada* também nos deixou sucessores prestigiosos. Basta ver a peça *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, que parte justamente da mesma premissa – a ausência de um herói, de uma figura tutelar, Godot –, que ao desaparecer do mundo provoca o desespero das outras personagens. E podemos ver a mesma situação – ainda que algo alterada – em *Hamlet*, de Shakespeare, em que é a hesitação do herói em agir que gera a tragédia e o desespero em redor.

Ou seja, no caso destas duas epopeias, dificilmente poderemos falar de um modelo mais eficaz, ou alternativo, de narrativa, mas duas narrativas que traduzem mundivisões distintas: uma epopeia que retrata uma sociedade abandonada pelos seus heróis, outra que retrata o herói que toma o mundo como sua arena de exploração e testes à sua própria individualidade.

No entanto, apesar destas limitações, a interpretação de Aristóteles, com as suas contingências, limitações e *insights* continuou – e continua, diga-se – a influenciar outros autores subsequentes, como Horácio, na sua *Arte Poética*, ou Ludovico Castelvetro.

O primeiro autor a produzir a propor uma forma narrativa substancialmente nova e influente foi Gustav Freytag, em *Freytag's Technique of the Drama*, que, ainda influenciado por Aristóteles, propôs uma partição da narrativa por etapas, baseando-se, mais uma vez, no *Rei Édipo* de Sófocles, e no *Hamlet* de Shakespeare. Esta é uma combinação algo intrigante de autores, visto que Shakespeare, tal como grande parte dos dramaturgos do seu tempo, tinha mais influências do escritor romano Séneca do que de Sófocles, e o próprio Séneca fora, por sua vez, influenciado por Eurípides, e não por Sófocles, ou seja pelo dramaturgo que Aristóteles mais desprezava.

Mesmo que aceitemos a análise que Freytag faz de *Hamlet* – o que daria uma discussão mais longa do que aquela que caberia no âmbito deste artigo – seria relevante começar por notar que devido à sua extensão de representação de quatro a cinco horas, a peça *Hamlet* raramente ou nunca foi integralmente representada (Boyce, 1996: 240). É frequente que cenas inteiras ou personagens secundárias sejam cortadas das representações, sem que isso afete estruturalmente a peça, o que levanta a questão se a estrutura formal é assim tão importante como Freytag dá a entender ou, pelo menos, se Shakespeare estaria assim tão preocupado com ela. A tal acresce que *Hamlet* é uma peça que subverte o princípio aristotélico – no qual muitos dos teóricos da narrativa insistem – de que as personagens se devem revelar pela ação. Pelo contrário, a personagem *Hamlet* revela-se principalmente pelos discursos com que exprime a sua incapacidade para agir. Tal não é caso único nas obras de Shakespeare, cujos personagens se revelam mais pela sua interioridade discursiva do que pelos seus gestos. Noutra peça, por exemplo, *Ricardo III*, vemos o protagonista gabar-se dos crimes que vai praticar e assistirmos depois à concretização desses crimes. A motivação da personagem parece ser apenas o tédio, e a sua única força opositora parece ser o seu próprio sucesso, que gera uma ansiedade crescente no protagonista. Aliás, *Ricardo III* é uma peça intrigante, visto que a sua estrutura narrativa parece assentar no desempenho por parte do protagonista de um rol crescente de crimes, ao mesmo tempo que mantemos uma cumplicidade divertida com esse mesmo protagonista.

Contemporâneo de Shakespeare é outro autor relevante de narrativas: Miguel de Cervantes Saavedra distinguiu-se tanto na prosa como no teatro, mas foi na prosa que ganhou maior popularidade e durabilidade com a sua obra *D. Quixote de La Mancha*. *D. Quixote* é uma obra particularmente estranha para o seu tempo, visto que parodia e subverte o género mais popular da época – os romances de cavalaria – e tem como principais protagonistas duas personagens envoltas numa loucura partilhada, que acreditam estar a participar num dos épicos de cavalaria que a personagem *D. Quixote* gosta de ler. Muitos críticos leem esta estrutura como uma metáfora da envolvência emocional e intelectual do ato de ler, mas eu preferia chamar a

atenção para a enorme falta de estrutura de *D. Quixote*, em que os protagonistas se envolvem em episódios sucessivos sem grande ligação entre si, e por vezes até se contradizendo. Esta estrutura terá a sua origem tanto na escrita e publicação episódica do romance como no formato dos romances pícaros muito populares na Idade Média. No entanto, Cervantes parecia não ter qualquer interesse em resolver esses problemas, visto que os admite no Prólogo ao leitor da segunda parte do romance (Cervantes, 1978: 376-378), mas não tenta minimamente corrigi-los e até ridiculariza os críticos dessas falhas.

Todavia, numa das obras que escreveu posteriormente, *Os Trabalhos de Persiles e Sigismunda*, procurou seguir de forma fidedigna e cuidadosa o modelo dos romances de cavalaria da época – que é, aliás, coerente com a viagem do herói da *Odisseia*, e teve muito menos popularidade e menos impacto duradouro que *D. Quixote*.

Só com os estruturalistas do século XX, como Claude Lévi-Strauss e Vladimir Propp, surgiram outras ideias sobre a narrativa. Estas não divergiam fundamentalmente das ideias de Aristóteles, mas encaravam a narrativa de uma nova forma, sistematizando os seus elementos e influenciando grande parte dos estudos da narrativa estruturalistas e semióticos do resto do século.

Destaca-se, neste caso, a análise que Propp realizou sobre contos de fadas russos e, paralelamente, que Joseph Campbell fez sobre mitos. Ambos concluíram que estas formas narrativas continham uma base comum em torno de um herói que sai da sua casa para resolver algum problema. Mas nenhum deles defendeu que este era o modelo narrativo correto ou o único universal. Aliás, confrontando ao pormenor ambas as descrições vemos que elas divergem mais do que se assemelham. Propp propõe 31 funções para os contos de fadas, ao passo que Campbell sugere a existência de 17 motivos nos mitos. Embora alguns se possam assemelhar, como a partida do herói, outros divergem significativamente, como o caso de “Impõe-se ao Herói uma Proibição” de Propp (2000: 67) e “Encontro com a Deusa” de Campbell (Gay, Screenplayology), que não têm correspondência. A sua proximidade pode ser explicada pelo facto de ambas serem formas populares e arcaicas de explicar o mundo e a sociedade. Arriscaria afirmar que a sua adoção por parte do cinema parece dever-se mais a necessidades comerciais de eficácia e universalidade duvidosas para o cinema de Hollywood, do que propriamente a um modelo narrativo firmemente universal.

Note-se, aliás, que este suposto modelo de narrativa que tem influenciado a prática e o ensino do cinema ocidental não é estável e que os modelos mais influentes têm fases de aceitação relativamente breves, antes de serem ultrapassados por outros. Desde os anos 80, existiu o modelo dos Três Atos, de Syd Field, nos anos 90, a “Viagem do Herói”, de Christopher Vogler, nos anos 2000, o Archplot, de Robert McKee, e recentemente o “Save the Cat”, de Blake Snyder. Todas estas propostas se assemelham, mas também todas divergem. Mais curioso ainda, estes modelos narrativos são acusados de gerar histórias pouco variadas e pouco interessantes<sup>1</sup>. Na verdade,

<sup>1</sup> Ver Suderman, Peter - Save the Movies - [http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2013/07/hollywood\\_and\\_blake\\_snyder\\_s\\_screenwriting\\_book\\_save\\_the\\_cat.html](http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2013/07/hollywood_and_blake_snyder_s_screenwriting_book_save_the_cat.html)

alguns dos criadores e obras mais relevantes, como Quentin Tarantino, David Lynch ou Christopher Nolan distinguiram-se por quebrarem com tais convenções narrativas: Lynch usando técnicas da psicanálise, Tarantino inspirando-se em experiências narrativas de fragmentação a partir de Jean-Luc Godard e Stanley Kubrick, e Nolan usando a narrativa invertida no tempo, no caso de *Memento*, segundo o modelo da peça *Betrayal*, de Harold Pinter. Aliás, tal como no caso de Eurípides, a narrativa parece evoluir mais a partir do rompimento das convenções de uma determinada época, do que da continuidade.

Gostaria de terminar esta elencagem muito abreviada das mudanças da narrativa e do pensamento da narrativa mencionando o problema das mudanças das condições de transmissão e receção da própria narrativa. Assim, enquanto o teatro grego contava apenas com um espaço de representação, obrigando a alternar cenas de coro e cenas dos atores, o teatro isabelino dispunha de uma série de espaços no palco que permitiam um sucessão rápida de cenas – quase cinematográfica – que conferiam muito maior flexibilidade e alternância no fluxo narrativo. Tais condições são notórias no confronto entre as cenas mais estáticas e longas da tragédia grega e as cenas curtas e rápidas de Shakespeare.

Do mesmo modo, enquanto os épicos homéricos eram conhecidos mais pela récita oral, Cervantes dispunha já da imprensa para disseminar a sua obra, embora a leitura desta, como era normal na época, raramente seria uma leitura individual, mas mais provavelmente uma leitura pública, em que havia um leitor em voz alta e vários ouvintes. Já os formalistas russos trabalharam numa época em que se assistia à massificação e individualização do consumo narrativo, através da publicação das edições de bolso, mas também ao despontar de um novo e decisivo suporte para a ficção: o cinema.

Atrevendo-me a deitar um olhar para mais perto de nós, noto que os primeiros estudos de Syd Field coincidiram com o início da massificação do cinema, em que os estúdios começaram a investir em grandes produções, que comportavam mais riscos e tentavam chegar a um público mais amplo. Isso talvez explique a explosão de interesse nas formas “corretas” da narrativa, que assegurassem universalidade e sucesso.

Mais recentemente, temos vindo a crescente individualização do consumo das narrativas, com o consumo de audiovisual doméstico, a digitalização da literatura, a popularização das narrativas interativas, o que, sem dúvida, comportará novas formas de criação e entendimento das narrativas que valerá a pena acompanhar.

## **2. FORMAS DE CONSTRUÇÃO NARRATIVA**

Recentemente a perspetiva cognitivista tem vindo a exaltar a importância das histórias como forma de alteração de comportamento, retomando as ideias de catarse e pedagogia que Aristóteles já atribuía à mimese. Esta perspetiva parece imbuir à narrativa da capacidade de prender a atenção e promover mudanças comportamentais (Boyd, 2009: 168-169), que parece assentar numa crença otimista da possibilidade de mudar o comportamento humano. Tal discussão sai fora do

âmbito deste artigo, mas talvez se possa confirmar nas histórias contêm em si um germe de mudança de comportamento.

Todorov (in Barthes et al, 1976: 247-254) fala da importância da infração na narrativa. Uma infração do enredo, do discurso, que rompe com a expectativa que a ordem da narrativa gera no recetor. Esta infração corresponde à mudança de estado de que fala Beaugrande (2005), ao afirmar que a narrativa assenta numa mudança de estados, sendo que essa mudança é marcada pela indefinição. Esta infração ou mudança de estado tem correspondência na *vox populi* da importância do final e de “não contar o final”. Há um reconhecimento instintivo que a vitalidade de uma história assenta no conhecimento das possibilidades de infração da ordem que essa história proporciona.

Todavia, a relação entre a infração e a ordem são sempre múltiplas, pois as diferentes partes da narrativa transformam, na sua articulação, o entendimento que se tem delas, como afirma Todorov (1981: 68-69). Como se o interesse da narrativa assentasse na possibilidade de conhecer as alternativas possíveis a uma ordem já conhecida e deste modo ganhar novos entendimentos sobre essa ordem e essa infração. Isto confere às narrativas a principal característica de serem sabotadoras de ordens vigentes ou conhecidas.

E isto levanta-me a seguinte questão: sendo a natureza de uma narrativa a de causar indefinição, de gerar expectativas e sabotar essas expectativas, até que ponto faz sentido propor modelos narrativos ideais, que no fundo estabelecem ordem sem infração, no fundo os filmes de fórmula cuja crítica mencionei acima? Afinal, como também referi, quase sempre os criadores e narrativas marcantes para a posteridade são os que ensaiam ruturas com os modelos narrativos vigentes do seu tempo.

## CONCLUSÕES

Hoje, se as noções fundamentais da narrativa, que são a mimese e a estrutura, são mais fortes do que nunca nas teorias, nas práticas cada vez mais se assiste a uma pulverização da mimese da personagem e a novos modelos narrativos que pretendem descarnar a estrutura, revelando-a, ou subvertendo-a.

Esta é uma forma também de renovar a narrativa e surpreender o recetor. Pois se o *narrative turn* parece ter tomado de assalto todas as áreas da vida social, em que cada vez mais livros e teorias se produzem em relação à importância e construção da narrativa, ao mesmo tempo, assistimos ao assalto pós-moderno da narrativa, em que esta é vista com suspeição, como um conjunto de discursos ideologicamente marcados, e ao formalismo narrativo se prefere o acontecimento foucaultiano.

A isto acresce a dúvida sobre o que efetivamente define uma narrativa e a separa de outras formas de comunicação, e se existem formas eficazes de narrativa ou, pelo contrário, se a narrativa assenta antes num jogar com as expectativas culturais previamente definidas do recetor.

Estas dúvidas podem começar desde logo com o primeiro teórico da narrativa ocidental, Aristóteles, cuja *Poética* levanta mais problemas do que respostas, quer

pelos condicionantes culturais da produção da própria obra, quer pelo foco em que Aristóteles vai incidir a sua análise.

No meu artigo procurei confrontar muitas das ideias mais disseminadas sobre a construção da narrativa, confrontando-a com a construção de várias obras conhecidas e tentando identificar contradições e princípios comuns às narrativas.

A minha proposta vai no sentido de que o ato de sabotagem de expectativas, de fórmulas, de formas únicas é inerente às narrativas, sendo as mais memoráveis as narrativas e os criadores que contrariam as fórmulas esperadas. Esta sabotagem das expectativas é a raiz da própria evolução das narrativas, sendo que, como referi antes, os criadores de narrativas são mais influenciados por quem quebra as suas convenções do que por quem as segue. Além de que este quebrar das convenções sem dúvida torna a experiência narrativa mais memorável, sendo, por isso, a única forma de uma narrativa atingir a ambição cognitivista de alterar comportamentos e levantar questões individuais e sociais.

Por outro lado, gostaria também de salientar tanto a importância de conhecer os suportes de disseminação e receção das narrativas, que me parece indubitável alterarem a própria forma de construção dessas narrativas.

Por fim, gostaria de salientar a importância de um elemento das narrativas que sempre foi relegado para segundo plano: as personagens.

Na verdade, estas, que desde Aristóteles têm sido secundarizadas à ação, parecem ser o que parece mais prender os recetores às narrativas<sup>2</sup>, e o que torna as narrativas mais marcantes, prendendo a atenção do recetor mesmo perante estruturas com falhas ou mais experimentais. É talvez nestas, e nas suas complexidades, assente o poder de cativação, transformação e subversão que torna as narrativas um elemento vital de uma sociedade.

## REFERÊNCIAS

- Abbott, H. (2002) *The Cambridge Introduction to Narrative*. New York: CUP.
- Aristóteles (2004) *Poética*. Lisboa: Gulbenkian.
- Barthes, R. et al (1976) *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Beaugrande, R. (2005) *The Story of Grammars and the Grammar of Stories*, disponível em <http://www.beaugrande.com/STORY%20OF%20GRAMMARS.htm>, consultado em 15/02/14.
- Beckett, S. (2006) *The Grove Centenary Edition, Vol III - Dramatic Works*. New York: Grove Press.
- Bohannon, L. (1966) *Shakespeare in the Bush*, disponível em [http://www.naturalhistorymag.com/editors\\_pick/1966\\_08-09\\_pick.html](http://www.naturalhistorymag.com/editors_pick/1966_08-09_pick.html), consultado em 15/02/14.
- Booker, C. (2005) *The Seven Basic Plots – Why we Tell Stories*. New York: Continuum.

<sup>2</sup> Inclusive, alguns estudos cognitivos revelam que é aquilo que os recetores melhor recordam de algumas narrativas, como é o caso deste estudo de Deborah Hendersen, disponível em <http://www.gdcvault.com/play/1020031/Using-User-Research-to-Improve>, consultado em 15/02/14.

- Boyd, B. (2009) *On the Origin of Stories*. Cambridge: Harvard
- Ceia, C. (s/d) *E-dicionário de termos literários*, disponível em <http://www.edtl.com.pt/>, consultado em 15/02/14.
- Cervantes, M. (1976) *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. Porto: Civilização
- Field, S. (2005) *Screenplay – The Foundations of Screenwriting*. Nova Iorque: Delta
- Fischer-Lichte, E. (2002) *History of European Drama and Theatre*. Londres: Routledge
- Freytag, G. (1900) *Freytag's Technique of the Drama*. Chicago: Scott, Foresman and Company
- Gay, A. (s/d) *Screenplayology*, disponível em <http://www.screenplayology.com/>, consultado em 15/02/14.
- Genette, G. (s/d) *Introdução ao Arquitexto*. Lisboa: Vega.
- Grimal, P. (2002) *O Teatro Antigo*. Lisboa: Edições 70.
- Gottschall, J. (2013) *Story 2.0: The Surprising Thing about the Next Wave of Narrative*, disponível em <http://www.fastcocreate.com/3020047/story-20-the-surprising-thing-about-the-next-wave-of-narrative>, consultado em 15/02/14.
- Kitto, H.D.F. (1991) *The Greeks*. London: Penguin.
- McKee, R. (1997) *Story*. New York: HarperCollins.
- Murray, E. (1990) *Varieties of Dramatic Structure*. Lanham: UPA.
- Reis, C. e Lopes, A.C.M. (2000) *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- Polti, G. (1916) *The Thirty Six Dramatic Situations*. Boston: The Writer.
- Propp, V. (2000) *Morfologia do Conto*. Lisboa: Vega.
- Shakespeare, W. (1987) *The Complete Works of William Shakespeare*. London: Henry Pordes.
- Suderman, P. (2013) *Save the Movies*, disponível em [http://www.slate.com/articles/arts/culture-box/2013/07/hollywood\\_and\\_blake\\_snyder\\_s\\_screenwriting\\_book\\_save\\_the\\_cat.html](http://www.slate.com/articles/arts/culture-box/2013/07/hollywood_and_blake_snyder_s_screenwriting_book_save_the_cat.html), consultado em 15/02/14.
- Todorov, T. (1981) *Os Géneros do Discurso*. Lisboa: Edições 70.
- Tunstall, J. (2007) *The Media Were American*. Oxford: OUP.
- Vogler, C. (1998) *The Writer's Journey*. Studio City: Michael Wiese.