

Infográficos

https://www.pinterest.ca/search/pins/?q=Modelos%20infogr%C3%A1ficos&rs=srs&b_id=BAxm7kPzn7fJAAAAAAAAAADEW9WzSCGVKsz7dBBfMSTL-Os6IKTRkGuo5SJPww3pUNOjl-sPgnqVPywq1QJfMY_SZ8Uer4cbig&source_id=rlp_6TZxbE0E

TEMPO DE LEITURA: **36 MINUTOS**

“Para a construção da obra de arte ficcional — romance, novela, conto — o autor deve procurar definir, em princípio, o efeito que a história produzirá no leitor. Isso é decisivo. Não basta contar uma história, torna-se necessário encontrar a intimidade, o segredo mais profundo, a verdadeira essência. Costuma-se dizer que todas as histórias já foram contadas. Sim, já foram contadas todas as histórias lineares. No entanto, as verdadeiras histórias são aquelas que se revelam no nosso sangue, com o nosso conhecimento de seu mistério e solidão, porque toda história é uma só e toda nossa solidão pertence somente a nós, a cada um — só, isoladamente, solidão. Aí reside a nossa possível grandeza — não para os olhos do mundo, mas para a inquietação do nosso sangue” — Raimundo Carrero

I – CONTAR UMA HISTÓRIA

Contar histórias. É isso que um escritor faz, muitos diriam. É claro, escrever é contar uma história, correto? Errado. Seria o mesmo que dizer que seres humanos são iguais a chimpanzés, compartilham muitas características: olhos, pernas, mãos, polegares, 99% do DNA. Porém dizer que somos iguais não é verdade, as diferenças são gritantes, pois somos criaturas diferentes. O mesmo ocorre entre um contador de histórias e um escritor, roteirista, poeta, etc.; já discutimos as diferenças entre contar uma história e escrever um conto, romance, poema, peça de teatro ou roteiro de cinema, porém abordarei novamente esses temas. Contar uma história é o primeiro passo para escrever uma narrativa — Forster diria que esta é a espinha dorsal de qualquer tipo de narrativa, o nível mais básico, ao qual não é preciso muita inteligência e sofisticação, necessitando-se apenas de uma sequência cronológica de fatos. Não há narrativa sem história — ou estória, como prefiro —, de forma que contar histórias é algo tão rudimentar que chega a ser quase inerente ao homem. Será que é? Fazemos isso intuitivamente? Ao andarmos por qualquer sertão da vida, encontramos contadores de causos, violeiros, repentistas, gente que certamente nunca leu a “Poética”, de Aristóteles, mas sabe estruturar uma narrativa digna dos dramaturgos gregos. Porém o que é uma habilidade facilmente assimilada por alguns — assimilada, sim, pois entramos em contato com inúmeras histórias, seja através da tradição oral, religiosa, livros, filmes, novelas de televisão, etc. — por outros não é algo facilmente internalizado.

Recentemente reencontrei alguns textos guardados de vários alunos que passaram pela Oficina de Criação Literária de Raimundo Carrero. Não pude deixar de notar que a maioria das pessoas ao começarem a escrever não sabem como estruturar uma narrativa básica. Isto é: não sabem onde fica o começo, o meio e o fim. Como assim? Será um ser humano tão estúpido a esse ponto? Não. Às vezes sim, mas neste caso não é estupidez. Alguns não sabem exatamente o que mostrar no início, no meio e no fim; têm alguma ideia da teoria, mas não conseguem desenvolver uma narrativa que se sustente por si,

tendo dificuldades em ordenar os fatos, criar conexões entre os acontecimentos e dar-lhes desfecho. Um dos principais trabalhos do romancista é criar ordem a partir do caos: temos cenas, ideias, sentimentos, referências, influências, medos, paixões, inúmeros fatores confusos, conscientes ou inconscientes, que habitam nossa imaginação e que devemos selecionar e ordenar para colocá-los no papel. Este é o primeiro de muitos passos na escrita literária, a simples elaboração de uma história, depois daremos cor, estilo, som, forma, montagem, pontos de vista, técnica — após a eclosão damos vida ao texto.

Aqui me proponho a analisar a estrutura narrativa básica, os velhos três atos. Outros modelos surgiram, principalmente após o Formalismo Russo e Estruturalismo Francês, porém, por mais sofisticados que sejam os modelos propostos por Vladimir Propp, Barthes, Greimas ou Todorov, não creio que sejam úteis para nos ajudar a escrever melhor — neste momento algum acadêmico das letras, em seu gabinete universitário, deve estar repuxando os cabelos e berrando contra esse ultraje. Claro, são excelentes textos críticos, ótimos na teoria e até úteis em casos bastante específicos, mas aqui visamos a prática, a tal da poética. E, na prática, nada melhor do que ter em mente um modelo simples que direcione nossa imaginação sem tolher a liberdade criativa.

A estrutura da história tradicional funciona quase da mesma maneira nos maiores clássicos da literatura, não importando muito a ordem cronológica da narrativa. Quando começamos a ler uma ficção, somos forçados a ver situações e tipos humanos com os quais já nos deparamos antes. A história, como dissemos, é a espinha dorsal de uma narrativa e montamos todo o resto da escrita sobre ela. No início, somos apresentados às personagens e a uma situação: ao lermos uma história policial, temos um detetive sendo chamado ao local do crime; enquanto numa história de amor temos o primeiro encontro de um casal. Depois um conflito ou uma complicação surge: o corpo é achado numa sala fechada por dentro, ou o casal se demonstra atrapalhado à primeira vista. A ação na história se eleva e segue para o clímax do conflito (ou confronto), o detetive procura por pistas, entrevista testemunhas, é ameaçado pelo assassino ou por alguém que o protege, ou os amantes se estranham se desentendem. Ao fim, temos as resoluções: o detetive soluciona os crimes, ou descobre a identidade do criminoso, enquanto os amantes superam as dificuldades ou se separam. Certamente podemos pensar em inúmeras histórias com tal estrutura, e, ao fim, podemos ter resultados como “O Nome da Rosa” e “Madame Bovary”, ou algo com pouco ou nenhum valor artístico, como “O Código Da Vinci” e “50 Tons de Cinza”.

Analisar narrativas simplesmente pelo tema tratado, o vulgo “gênero” — falo da invenção de mercado —, é um erro. Poucos, por exemplo, pensariam em “Édipo Rei” como uma história policialesca: temos o mistério de um crime a ser desvendado e um investigador, o que por si classificaria uma narrativa policial. Evidentemente não é o crime a causa secreta da peça, mas a condição humana por trás dele — e suas consequências. A título de curiosidade, alguns teóricos apontam a história de Caim e Abel como a primeira narrativa policial da humanidade: temos novamente um crime a ser desvendado, sendo o criminoso Caim e o investigador Deus — uma investigação que, sendo o detetive onipotente e onisciente, dura pouco.

Já admitimos que saber contar uma história é fundamental, básico, mesmo que o conteúdo dessa história seja irrelevante. A estrutura nada mais é do que um padrão, desses tão facilmente identificáveis na natureza. Não é (ou não deveria ser) receita de

bolo, que, caso seguida à risca, promete não deixar o ritmo desandar e prender o leitor até o fim — um efeito almejado por todos os escritores —; não faz milagres, nem garante a escrita de um bom livro — o máximo que pode fazer é dar alguma clareza, ajudar um escritor que se encontre com a pergunta “e agora, o que fazer, para onde a história segue?”. Não mais que isso.

II – ESTRUTURA CLÁSSICA

Esse modelo de estrutura em três atos foi primeiro codificado por Aristóteles em “Poética”, onde ele nomeia e define os principais elementos que compõem a tragédia — atenção a este detalhe, Aristóteles fala objetivamente sobre a tragédia, embora deixe muitos conceitos estéticos subentendidos no texto, que são parte da arte não objetiva. Até hoje, cerca de 2300 anos após a morte do estagirita, ainda falamos de uma narrativa com proporções aristotélicas. Não é a intenção discutir agora os aspectos estéticos de “Poética”, mas basta dizer que, dentro da perspectiva estrutural, ele foi o primeiro a dizer que uma narrativa precisa basicamente de “um início, um meio e um fim”, isto é, “apresentação, conflito e resolução”. Também foi o primeiro a indicar que os eventos na narrativa devem ser causalmente conectados e contidos em si, e que — reforço, na tragédia — o final deve proporcionar um fechamento e catarse.

Aristóteles também fala pela primeira vez nos conceitos de protagonista e antagonista, quando os dois principais personagens estão em disputa um com o outro. Não que haja a necessidade, como em ficção de mercado, de um vilão e um mocinho. Aristóteles determinava o “agon” como o núcleo de conflito/crise (daí a palavra agonia), sendo o protagonista quem move esse agon adiante e o antagonista qualquer um que impeça a resolução dessa crise ou a intensifique. Muitas narrativas modernas, em romance principalmente, nem antagonistas propriamente dito possuem, sendo essa função por vezes atribuída a uma circunstância do destino. Grande parte das características descritas no modelo original de Aristóteles levam em conta aspectos próprios do teatro grego, que isso fique bem claro. Lembro-me agora de um conto de Julio Cortázar, “Ninguém tem culpa”, no qual o protagonista é um sujeito apressado que deseja apenas trocar de roupa, e o antagonista é o seu pulôver, que termina por derrotá-lo de maneira inusitada, fazendo-o cair pela janela do décimo segundo andar enquanto tentava vesti-lo — algo nem um pouco convencional.

Vejamos, na teoria, como se procederia o modelo estrutural aristotélico clássico, na tragédia antiga, segundo “Poética”:

ATO I: Prólogo (apresentação do conflito e das personagens), Párodo (entrada do coro)
ATO II: Episódio, Estásimo (comentário do coro), Episódio 2, Estásimo 2, etc... Ao final deste ato devem ocorrer a peripécia (reviravolta no enredo, ou “plot-twist”) e anagnórise (reconhecimento, quando as pistas deixadas ao longo da narrativa se conectam)
ATO III: Êxodo. No terceiro ato deve ocorrer a catástrofe (a resolução trágica) e o desfecho (fim).

Agora vejamos essa estrutura na prática, numa tragédia grega. Tomemos rapidamente o já mencionado “Édipo Rei”, de Sófocles, como exemplo:

ATO I: Anúncio da praga e promessa de Édipo em dar fim ao sofrimento do povo tebano.

ATO II: (sequência de episódios, excluindo os estásimos) o Corifeu diz a Édipo: ache o assassino de Laio; Édipo amaldiçoa o assassino de Laio; Tirésias acusa Édipo; Édipo e Creonte brigam; Jocasta conta a história do assassinato de Laio, menciona a encruzilhada de três estradas, que faz Édipo duvidar e chamar o pastor; um mensageiro de corinto chega e diz que Pólibo não é pai de Édipo (peripécia); o pastor chega e ouvimos a história dele, que confirma a do mensageiro (anagnórise); Édipo e Jocasta notam as abominações que cometeram.

ATO III: Relato do suicídio de Jocasta e da cegueira auto infligida de Édipo, que se cega (catástrofe); Édipo se despede dos filhos e de Creonte; Édipo pede por exílio; Édipo parte para o ostracismo e a praga acaba.

III – ROMANCES QUE DEVERIAM SER PEÇAS DE TEATRO

Notem que a premissa básica da estrutura aristotélica é: apresentamos as personagens e o princípio do conflito, depois haverá o confronto, que é que quando as personagens agem, se movem para resolver o conflito, que chega ao fim com um desfecho. É um diagrama sobre a ação pura, isto é, ações físico-objetivas, não psicológico-subjetivas. Com ação pura, me refiro à alma da tragédia, porém no romance, temos mais coisas além de ações puras: há o jogo de cenas, cenários, perfis, jogos de pontos de vista, dentre outras funções próprias e exclusivas da prosa de ficção.

Por isso, Forster nos adverte, em “Aspectos do Romance“, que é inútil aplicar fielmente o “processo tripartite de complicação, crise e solução que Aristóteles expôs de maneira tão convincente. Um ou outro [personagem] se levanta e obedece, e o resultado é um romance que deveria ter sido uma peça de teatro. Contudo, nem todos reagem. Preferem ficar sentados num canto, ruminando seus pensamentos ou algo assim, e o enredo (que imagino como uma espécie de alto funcionário governamental) fica preocupado com a falta de espírito público deles [...] É uma frase bem conhecida: ‘colaborar com o enredo!’. No drama, as pessoas até a aceitam, por necessidade; mas até que ponto ela é necessária ao romance?”.

Após isso, Forster faz a distinção entre história e enredo — ao qual chamamos de montagem para evitar confusões com a palavra trama, aquele tipo de história um pouco mais rebuscada, adorada pelo mercado, e cheia de reviravoltas —, que seria “a estória como uma narrativa de eventos dispostos conforme a sequência do tempo. O enredo também é uma narrativa de eventos, na qual a ênfase recai sobre a causalidade. ‘O rei morreu, e depois a rainha morreu’ é uma estória. ‘O rei morreu, e depois a rainha morreu de desgosto’ é um enredo. A sequência do tempo é mantida, mas o senso de causalidade a ofusca.”

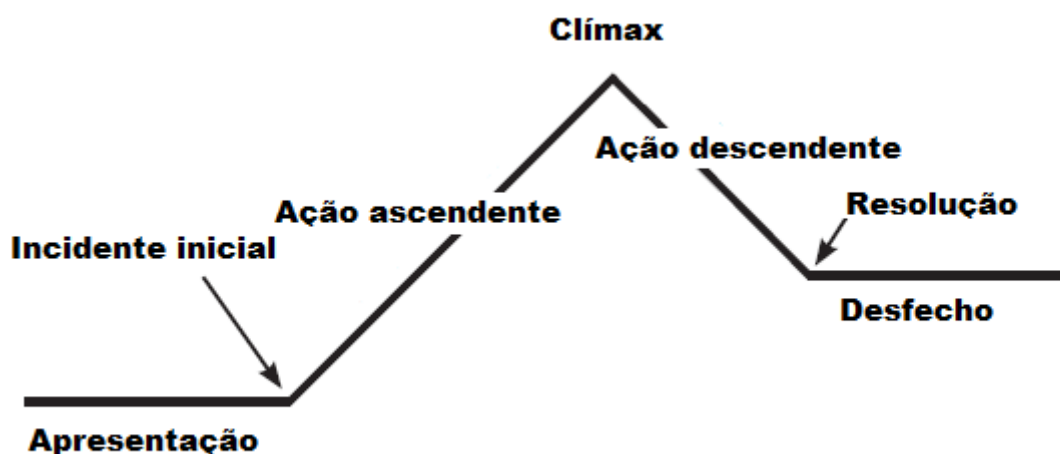
Causalidade é a palavra-chave, aquele senso de conexão proposto por Aristóteles. Na montagem iremos escolher quais cenas mostrar, quais pontos de vista utilizar, técnicas a serem aplicadas; nos afastamos da cronologia e entramos no tempo psicológico das personagens. Décadas da história podem se passar em duas linhas dentro da narrativa de um conto, ou dois minutos podem levar uma página inteira. O escritor nos embala conforme o ritmo do texto, nos seduz, paira sobre um único acontecimento, leva-nos do presente para o passado, nos dá lampejos do futuro, isso tudo faz parte da montagem. Ele não está completamente ligado ao que chamamos anteriormente de ação pura, ou

físico-objetiva, desse universo concreto ao qual a prosa de ficção é unida ao drama. Temos também a nossa disposição o mundo psicológico-subjetivo, que não segue as regras tradicionais do teatro ou do roteiro de cinema.

IV – UMA MELHORIA ARISTOTÉLICA: A PIRÂMIDE DE FREYTAG

Muito mudou no mundo e na dramaturgia desde que Aristóteles nos ditou a Poética. Por exemplo, o modelo do teatro clássico foi substituído, não mais era o teatro um rito religioso em homenagem a Dionísio, como costumava ser nos primórdios, nem ao menos era apresentado ao ar livre, com a presença de um coro; o teatro passou a ser apresentado a portas fechadas, Shakespeare e tantos outros dramaturgos passaram a utilizar quatro, cinco, seis atos em suas peças. O modelo antigo tornou-se ultrapassado, porém algo dele se manteve em todas as formas posteriores: a razão. A lógica e proporção aristotélicas persistem como genes originais da narrativa, sendo algumas delas mais fiéis, outras menos, mas todas possuem esse elemento em comum, mesmo que de forma não convencional.

Foi o que o dramaturgo e escritor alemão Gustav Freytag notou. Em “A técnica no drama” (Die technik des dramas), ele nos descreve um modelo baseado em Aristóteles. Esse modelo é um dos mais tradicionais em oficinas quando o assunto é estruturação literária por causa de sua simplicidade — também é bastante popular nos EUA... não que isso valha muito — e segue sete aspectos básicos. Como o nome sugere, o diagrama tem o formato de uma pirâmide — por vezes um triângulo —, começa pela base, a partir da apresentação, depois ocorre um incidente inicial, a ação se acirra (ação ascendente) em direção ao clímax, o momento de maior tensão ou drama, depois a ação descende, temos a resolução e terminamos com um desfecho (onde, no romance, nos é mostrado o que houve com as personagens). Caso dividíssemos essas etapas em atos, teríamos o ato I até o incidente inicial, o ato II entre a ação ascendente e ação descendente, o ato III, por fim, na resolução e desfecho. O diagrama exemplifica bem:



Agora irei detalhar suas partes:

APRESENTAÇÃO: é a parte da história que introduz as personagens e nos ambienta narrativa — somos apresentados à atmosfera do romance.

INCIDENTE INICIAL: o evento que começa a crise e inicia o conflito principal. É a parte final da apresentação onde começamos a traçar uma linha com os desejos, aflições e conflitos internos da personagem.

AÇÃO ASCENDENTE: é o que corresponderia ao início do segundo ato, onde a tensão começa a ser construída e vai aumentando gradativamente, as personagens fazem planos, criam expectativas, agem, se frustram, a vida entra em seus caminhos e cria obstáculos.

CLÍMAX: é o momento mais dramático da história, onde a tensão chega ao máximo.

Não precisa ser uma única cena, no romance esse momento pode se estender por quantas páginas o escritor conseguir manter a tensão.

AÇÃO DESCENDENTE: este tipo de ação deriva diretamente do clímax, é a sequência lógica que leva diretamente para a resolução.

RESOLUÇÃO: o modo como o conflito ou a crise são ou não resolvidos. Notem que uma não solução, isto é, a permanência do estado das coisas, continua sendo uma resolução que levará ao desfecho.

DESFECHO: o final da história, onde as coisas voltam à ordem natural, seja ela com a ordem antiga restaurada ou uma nova ordem instaurada. Nessa fase nós costumamos ver o destino das personagens de um romance.

Ao final da narrativa, deveremos ter verossimilhança e satisfação. Com isso, quero dizer que as ações devem ser plausíveis dentro das possibilidades da narrativa, e os conflitos devem ser resolvidos por meios satisfatórios, isto é, sem o famoso “Deus Ex Machina”, quando o autor introduz um novo elemento não apresentado antes para dar fim à narrativa.

Em “A arte da ficção”, John Gardner nos diz que há duas maneiras de pôr fim à narrativa: “pela resolução, quando nenhum evento novo poderá mais surgir... ou através de exaustão lógica”. Na primeira, podemos resolver os conflitos de forma que nada novo poderá surgir além do que foi mostrado — por exemplo, Édipo se cega e depois parte para o exílio, o que foi preparado desde o início —; na segunda, podemos chegar a um ponto em que a narrativa atingiu o momento mais profundo da condição humana, de forma que, após isso, a história só se repetiria. Não é um tipo de final “binário” — em que nós nos perguntamos: “será que Édipo irá conseguir salvar Tebas da praga?”, onde as possibilidades são binárias, positivas ou negativas, sim e não —, mas é o tipo de final que requer que introduzamos, desde a apresentação, a expectativa de que alguma revelação acontecerá — o que ocorre bastante nos contos de Flaubert, Tchekhov ou Joyce, onde “nada” acontece. Nesse tipo de narrativa não há trama — novamente, não o enredo no sentido de montagem, mas do uso de reviravoltas e mudanças de direção para fisgar o leitor —, o que não quer dizer que não haja história, nem que essa história não tenha sido estruturada cuidadosamente para entregar ao leitor uma emoção estética forte no final através da epifania.

Vamos a um exemplo prático, cujo conteúdo da história é quase irrelevante e até mesmo banal.

VI – UM ROMANCE SOBRE NADA

Flaubert é reconhecido por muitas coisas, mas as pessoas não costumam se referir a ele como um grande “enredista” — desta vez no sentido de trama —, o que nos leva a pensar que ele não preparou a história. Será que a estrutura de Madame Bovary é tão desprovida assim de planejamento? Ou seria essa mais uma sofisticação de Flaubert,

pegar uma história risível, até mesmo lugar-comum, com um tema igualmente comum (adultério), e organizá-la de modo que os fatos pareçam ocorrer ao leitor de maneira extremamente orgânica?

Através de suas cartas, vemos que ele passou conscientemente por todas os níveis de problemáticas poéticas ao escrever *Madame Bovary*. Isso inclui a montagem. Para começar, Flaubert não esconde as raízes aristotélicas, o livro é dividido em três partes, que poderiam corresponder aos atos de uma grande tragédia. Temos peripécias e reconhecimentos, mesmo que sutis, Flaubert cuidadosamente nos introduz ao longo do livro todos os elementos que levarão ao desfecho: o cafunho (armário) do farmacêutico Homais, que contém o arsênico que Emma utilizará para se matar; o deslumbramento material e as gastanças exageradas de Emma com coisas que não pode pagar, o que levará a seu suicídio no final; até mesmo a doce imbecilidade de Charles nos é apresentada de início. Flaubert utiliza várias curvas dramáticas ao longo do livro: comumente aplica a estrutura aristotélica em capítulos e cenas, de forma que temos a história principal, o adultério de Emma, e inúmeras narrativas paralelas, ou “subtramas”, por assim dizer — cada uma com seus conflitos e resoluções que contribuem em maior ou menor grau para a resolução narrativa principal.

É impossível analisar todas as sutilezas da montagem do livro num único artigo — a técnica das camadas, as imagens, perfis, cenários, hesitações, jogos de vozes, etc. —, logo vamos abordar apenas a história, desprovida de todo o resto, observando a seguir o ordenamento cronológico. Descartaremos também, por ora, a causalidade e subjetividade dos acontecimentos de *Madame Bovary*. Vejamos o que acontece se aplicarmos o diagrama de Freytag:

PARTE I

[Apresentação]

- 1- Infância de Charles Bovary: o dia do estudante.
- 2- Primeiro casamento. Charles encontra Rouault e sua filha Emma; a primeira esposa de Charles morre,
- 3- Charles pede Emma em casamento.
- 4- O casamento.
- 5- O novo lar em Tostes.
- 6- Um relato da infância de Emma e o seu mundo de fantasia secreta [aqui começamos a ter indícios do comportamento de nossa protagonista].
- 7- Emma fica entediada; convite para um baile pelo Marquês d’Andervilliers.
- 8- O baile no Château La Vaubyessard [incidente inicial].
- 9- Emma segue modas, reclama de tédio a Charles, e eles decidem se mudar; eles descobrem que ela está grávida; [a ação começa a ascender lentamente nos eventos que levarão ao clímax].

PARTE II

- 1- Descrição do Yonville-l’Abbaye: Homais, Lestiboudois, Binet, Bournisien, Lheureux.
- 2- Chegada dos Bovary; Emma conhece Léon Dupuis, escrevente do advogado.
- 3- Emma dá a luz a Berta, a visita na casa da ama com Léon.
- 4- Um jogo de cartas; amizade de Emma com Léon cresce.

- 5- Viagem para ver o linho; Emma está resignada com a sua vida.
- 6- Emma visita o padre Bournisien; Berta é ferida; Léon viaja a Paris.
- 7- A mãe de Charles a proíbe de ler; a sangria do colono de Rodolphe; Rodolphe conhece Emma.
- 8- O comício sobre agricultura; Rodolphe corteja Emma.
- 9- Seis semanas mais tarde Rodolphe regressa e saem a cavalo, ele a seduz e o caso começa.
- 10- Emma encontra Binet no caminho, Rodolphe fica nervoso; uma carta de seu pai faz Emma se arrepender.
- 11- Operação no pé torto de Hippolyte; M. Canivet tem que amputá-lo; Emma volta para Rodolphe.
- 12- Extravagâncias de Emma; briga com a mãe de Charles; planos para fugir [começamos a caminhar mais e mais em direção ao clímax].
- 13- Rodolphe foge; Emma cai gravemente doente.
- 14- Charles é assolado por contas; Emma fica religiosa; Homais e Bournisien discutem.
- 15- Emma encontra Léon na ópera de Lucia de Lammermoor.

PARTE III

- 1- Emma e Léon conversam; visita a catedral de Rouen.
- 2- Emma vai a casa de Homais; o pai de Bovary morreu.
- 3- Ela visita Léon em Rouen.
- 4- Ela recomeça as “lições de piano”, às quintas-feiras.
- 5- Encontros com Léon; Emma começa a mexer nas contas.
- 6- Emma torna-se visivelmente ansiosa; dívidas fora de controle [clímax].
- 7- Emma pede dinheiro a várias pessoas.
- 8- Rodolphe não pode ajudá-la; ela engole arsênico e morre [aqui ocorreria a catástrofe na tragédia grega, que corresponde à resolução].
[daqui em diante, temos o desfecho]
- 9- Preparativos para o funeral de Emma; chegada de Rouault.
- 10- O funeral;
- 11- Charles descobre as traições de Emma, perdoa a ela e a Rodolphe, depois morre; Berta vai morar com uma tia e tem que trabalhar para seu sustento; Homais é condecorado.

V – ROMANCES QUE DEVERIAM SER ROTEIROS DE CINEMA

Comumente o aspirante a escritor irá se deparar com vários modelos de estrutura — recentemente eu mesmo encontrei maluquice em dez atos montados em sequência Fibonacci — sendo a maioria delas para roteiros de cinema. Parece que poucos iniciantes buscam os formalistas russos e estruturalistas franceses que citei ao início de nossa investigação, talvez por serem acadêmicos em excesso — aqui, mais uma vez, nosso literato universitário se debate de raiva, agora me xingando com palavrões e exigindo meu currículo e títulos.

Já sabemos que drama é diferente de literatura, que por sua vez também é diferente de cinedramaturgia. Gosto do modelo de Freytag pois, embora pensado para o teatro, ele não nos impõe acontecimentos que devam surgir para manter a atenção do leitor: sabemos que devemos apresentar quem age, depois deve haver um incidente, um conflito, depois a ação se eleva, chega ao ápice, e vemos os resultados dessas ações.

Bastante simples. Porém isso não ocorre no cinema. Muitos escritores usam o clássico “Manual do Roteiro”, de Syd Field, ou o completo “Story”, de McKee, para estruturarem suas narrativas. Quais seriam os riscos de se fazer isso?

Na linguagem do cinema, precisamos de vários elementos próprios do roteiro para manter o ritmo e a ação do filme, elementos que não irei me aprofundar aqui. Precisa-se dos chamados “plot-points” e “turning-points” para manter o espectador atento — mesmo nos filmes mais artísticos, e por artísticos, não digo chato, mas bem feito, como seria o exemplo de “O Poderoso Chefão” —, o roteirista irá apresentar “beats” para dar atmosfera ao roteiro, haverá senso de urgência, etc., etc., etc. Qualquer um notaria que não são técnicas de romance — qualquer um com bom senso. Muitos escritores por aí usam e abusam desse tipo de estrutura; o resultado não poderia ser diferente: livros que deveriam ter sido roteiro de cinema, como o já citado “O Poderoso Chefão”, de Mario Puzo, que também era roteirista de Hollywood.

Diz Syd Field na primeira página do primeiro capítulo de seu livro:

“O que é um roteiro? Bem, não é um romance e certamente não é uma peça de teatro. Se você olha um romance e tenta definir sua natureza essencial, nota que a ação dramática, o enredo, geralmente acontece na mente da personagem principal. Privamos, entre outras coisas, de pensamentos, sentimentos, palavras, ações, memórias, sonhos, esperanças, ambições e opiniões do personagem. Se outros personagens entram na história, o enredo incorpora também seu ponto de vista, mas a ação sempre retorna ao personagem principal. Num romance, a ação acontece na mente do personagem, dentro do universo mental da ação dramática.”

Syd Field corrobora para o que já falamos aqui: a literatura tem portas abertas para o plano de realidade subjetivo das personagens. Por isso qualquer tentativa de adaptação de Madame Bovary para o cinema ou será falha ou será infiel ao original: o que torna o livro interessante não é a história — elemento muito mais importante no cinema —, mas a montagem única, possível apenas na forma do romance. Um diretor habilidoso, para não dizer genial, teria de representar a história com outras técnicas. Field continua:

“Neste caso [no teatro], a ação da peça ocorre na linguagem da ação dramática; que é falada. Filmes são diferentes. O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática.”

Isso não quer dizer que não haja intercâmbios entre livros e filmes, Eisenstein, em seu “A forma do Filme”, faz uma das melhores análises sobre montagem e construção de cena em Madame Bovary, logo no primeiro capítulo do livro. O diretor russo costumava dizer que “montagem é conflito”. Nenhuma arte é hermética, podemos e devemos aprender com outras expressões artísticas, mas todo artista deve ter em mente onde começa sua arte e termina as outras.

VI – SEM TRAMA E SEM FINAL E OUTRAS ESTRUTURAS

Anteriormente, citei alguns autores que escrevem sobre “nada” — além de Flaubert, Tchekhov e Joyce, sendo que os últimos dois não são o que se pode chamar de fiéis à estrutura. Será mesmo? Já vimos que uma narrativa sem trama não significa uma narrativa sem estrutura.

Tchekhov costumava dizer ele mesmo que escrevia sem trama e sem final. Sem trama, como já vimos, pois não dependia meramente de elementos da história para prender a atenção do leitor; e sem final, pois a resolução do conflito de seus contos geralmente não é binária; terminavam sem uma solução positiva ou negativa, e o desfecho continua igual à crise; em suma, o mundo parece continuar igual, embora as personagens passem por uma transformação interna, no plano subjetivo. No mundo das ações objetivas nada acontece.

Ainda analisando Tchekhov, devemos atentar para um fato: até agora falamos sobre a estrutura em peças de teatro e em romances, cuja extensão é significativamente maior que um conto. E neste, como ela funcionaria? Caberia a estrutura de apresentação, conflito e resolução? Eis algo interessante: dependerá da extensão e do efeito a ser causado pelo autor. Em razão do estilo econômico, Tchekhov muitas vezes cortava a apresentação e o desfecho das histórias, nos deixando com o conflito — ou crise. Isso joga o leitor diretamente no momento central: entramos na narrativa através de uma cena sem sermos apresentados formalmente ao conflito, que já está em andamento, e o descobrimos pela ação; é como se subíssemos num trem em movimento, no meio da via-férrea, e pulássemos dele antes de chegar na estação final. Por vezes isso por si basta e funciona perfeitamente. Em outras, Tchekhov nos dá contos maiores, com direito aos três atos completos, como ocorre em “O Beijo” ou “Enfermaria Número Seis”. Tudo é absolutamente calculado. Para Tchekhov, qualquer elemento apresentado ao leitor na narrativa deve ter significado. “Se no primeiro ato uma pistola é mostrada na parede, ela deve disparar no terceiro ato” — nem que seja para matar o narrador.

Falando em narrador, podemos ter uma estrutura em contraponto — em música, sobrepor uma melodia a outra —, que é quando se conta uma história através de múltiplos pontos de vista, que se alternam entre as personagens. Pode ser utilizada com a polifonia — onde diversas personagens falam em primeira pessoa, como em “Enquanto Agonizo”, de Faulkner —, em falsa terceira pessoa — quando a escrita é na terceira pessoa, mas o ponto de vista em primeira, como em “Vidas Secas” —, ou qualquer tipo de estrutura que mescle pontos de vista narrativos ao longo da montagem. Esse tipo de montagem também ocorre em “Madame Bovary”, e já adentramos num nível mais técnico da ficção.

Podemos ter as estruturas em fractal — também chamada de narrativa em rio —, a qual já mencionei sem nomear, que é quando uma narrativa tem diversas pirâmides de Freytag em diversos níveis: da história principal para as subtramas, destas para as cenas; da mesma forma que num rio temos o rio principal e os afluentes, todos se juntam em algum ponto e correm para o mar. Muitos romances utilizam essa estrutura: Madame Bovary, Anna Karenina, Guerra e Paz, Dom Quixote, O Nome da Rosa, Abril Despedaçado, O Leopardo, dentre outros.

Na realidade, é muito difícil um romance moderno não possuir uma estrutura híbrida: temos jogos de ponto de vista com pequenas subtramas; ou inversão da ordem em que as coisas são contadas, começando pelo final (estrutura em espiral); ou ainda contar uma

história completamente fora de ordem, como fez Cortázar, em “O Jogo de Amarelinha”, onde o leitor segue as indicações do autor de como ler o livro, podendo também seguir a ordem tradicional das páginas, assim obtendo dois resultados — dois livros, diria Cortázar — diferentes. A pirâmide de Freytag costuma ser aplicada em sua forma mais pura em novelas ou contos. Neles o número de personagens é reduzido, não temos tantos núcleos dramáticos, nem tantas histórias paralelas.

VII – UM ADENDO: A JORNADA DO VAGABUNDO

Você a perceberá a estrutura de romances, contos, filmes ou peças de teatro sem esforço; como dissemos no início, é um modelo tão natural que parece inerente ao homem. Até mesmo Joseph Campbell, com sua má interpretada teoria da jornada do herói, diz, na primeira entrevista de “O Poder do Mito”, que esta consiste basicamente em “departure, fullfilment and return”, isto é: partida, realização (ou execução) e retorno. A estrutura mitológica difere da artística — Campbell se propôs a analisar a estrutura do monomito, o mito primordial perdido que origina todas as histórias, o qual ele não define, mas Frye diz ser a queda do homem do paraíso; Campbell não teve a absoluta pretensão de criar um modelo completamente literário, mas antropológico, de uma história há muito perdida e cujos fragmentos estavam espalhados pelos mitos e narrativas que permeiam a imaginação do homem ao redor do mundo —, mesmo assim encontramos aquele mesmo gene compartilhado do qual já falamos, ainda que diluído e remodelado: a estrutura aristotélica. Obviamente, muito pode ser aproveitado para criação de personagens e de cenas, principalmente nos aspectos simbólicos e metafóricos do enredo. Mas quem vende a jornada do herói como sendo *a* estrutura literária, ou como a fórmula mágica para uma “escrita envolvente”, não passa de duas coisas: um vagabundo que tem preguiça de estudar e um mau caráter que tenta vender uma receita de bolo.

VIII – MINHA EXPERIÊNCIA COMO ESCRITOR

Os processos de estruturação de histórias costumam ser bastante pessoais, e eu raramente penso conscientemente em estruturas enquanto escrevo; penso intuitivamente nelas antes ou depois de escrever o primeiro rascunho; primeiro para saber o que fazer, depois para checar se o texto tem coerência interna e funciona por si; ou então porque tive alguma ideia de estruturação diferente para a montagem. Um dos trabalhos mais árduos do escritor é saber o que dizer e quando dizer.

Meu conselho é: entenda como a estrutura funciona e não pense muito nisso. Há outras camadas da narrativa mais profundas e mais relevantes que a história. Afinal, como diz a frase de Carrero na epígrafe: todas as histórias lineares já foram contadas. Os modelos aqui apresentados dependem de muito tato e experiência — igual a tudo na escrita —, e não são regras que farão sua escrita funcionar, pois, como sabemos, ela depende de muitos outros fatores. Modelos estruturais podem apenas ajudar um pouco a iluminar nosso caminho, úteis quando nos deparamos com a questão: “e agora, o que acontece na minha história?”; ou então quando temos problemas em encontrar o conflito.

Certa vez ao escrever meu conto “Pedro” (disponível no grupo do facebook), me deparei com essa problemática. Eu possuía uma imagem e algumas cenas, porém faltava algo. Então notei que havia a apresentação, mas não havia um incidente inicial, e a ação existente tentava caminhar para o clímax — sem êxito. Eu possuía a história de um

padre que se recusava a confessar uma senhora e depois se autoflagelava. Por quê? Faltava a causalidade. Qual era o conflito? Eu não sabia a origem. E qual seria o desfecho ou a resolução? Eu mostrava apenas um padre sobre cacos de vidro, rezando prostrado, e o conto encerrava. Faltava algo. Foi então que passei três dias pesquisando, lendo a bíblia, reportagens, biografias, vida de santos, fui até a uma missa — mesmo sendo ateu — e conversei com o padre, amigo da família, soube como era a vida dele, a rotina, visões de mundo e o dia-a-dia da paróquia. Tudo para conseguir entender melhor a mente de minha personagem. Anotei passagens bíblicas, trechos de uma reportagem sobre filhas de padres não reconhecidas legalmente e escondidas por seus pais, orações que ouvi na missa, etc. Foi só aí que o resto da história eclodiu. E com a história foi possível elaborar melhor a montagem: notei que o narrador não era Pedro, mas Jesus Cristo; o conflito de Pedro era ter perdido a fé por conta da própria impotência diante do mundo; desprezado pela filha e em face de uma doença terminal, sente-se abandonado e só, mesmo ironicamente tendo sido acompanhado por Jesus ao longo do conto. Vale fazer de tudo para se achar o conflito e se aprofundar no mundo subjetivo da personagem.

A história pode ser simples ou complexa, planejada ou espontânea, ter peripécias e reconhecimentos ou não, ter uma trama ou falar sobre nada, ser minimalista ou extensa; não importam os caminhos tomados, onde há uma narrativa, há uma estrutura, por mínima que seja. Ao escolhermos a forma de romance, conto, roteiro, ou peça teatral, estamos escolhendo também uma estrutura. De um modo ou outro somos apresentados a um conflito e vemos seu desenrolar até alguma resolução. Sem conflito, raramente temos uma narrativa; e se tivermos, provavelmente não será das mais interessantes.

Apoie o trabalho do Entender Ficção [clcando aqui](#) para comprar “Poética”, de Aristóteles, ou [aqui](#) para comprar “Aspectos do Romance” pela Amazon.

ROTULADO ARISTÓTELES, ENREDO, ESTRUTURA, FLAUBERT, FREYTAG, TÉCNICA LEITURA FOCADA

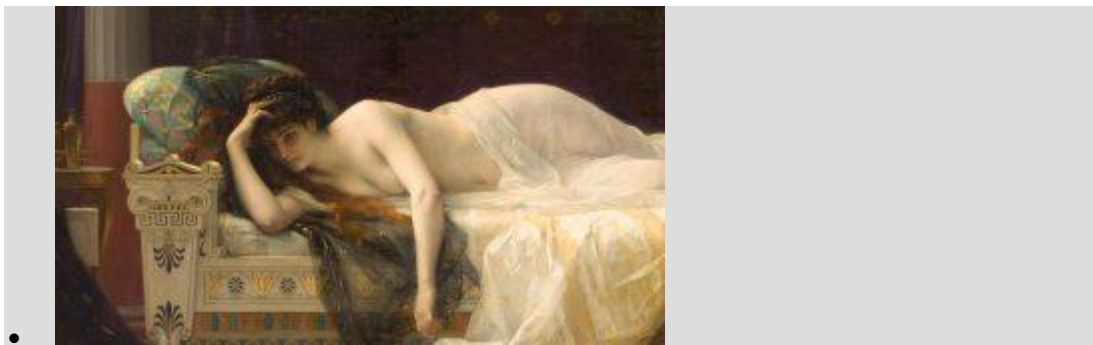
Artigos relacionados



ARTE É SANGUE, É CARNE – CONSELHOS DE ESCRITA DE GRACILIANO RAMOS À IRMÃ



O COLORIDO PSICOLÓGICO EM LAMPEDUSA



OS OLHARES DE SALAMMBÔ



APRENDA COMO FAZER CORTES NARRATIVOS COM UMBERTO ECO



A TÉCNICA NA FICÇÃO



A CAUSA SECRETA DE MACHADO