

A narrativa midiática: mediações dos acontecimentos

Marcelo Bolshaw Gomes

Universidade Federal do Rio Grande do Norte [UFRN], Natal, RN, Brasil. Contato com o autor: marcelobolshaw@ufrnet.br.

Resumo: O presente texto argumenta que a narratividade é uma prática social, uma mediação entre os acontecimentos e o público. Ao contrário do estruturalismo que viu a narrativa como um gênero discursivo, defende-se aqui que a noção de Narrativa, entendida como uma forma de representação dos acontecimentos reais ou imaginários, é uma estrutura cultural mais abrangente, de origem psicológica e universal. Para tanto, revisa-se a seguir as principais contribuições teóricas para os Estudos Narrativos e se redefine narrativa como a mediação dos acontecimentos.

Palavras-chave: Estudos Narrativos. Comunicação midiática. Semiótica.

Abstract: The media narrative: mediation of events. This paper argues that the narrative is a social practice, a mediation between the events and the public. Unlike structuralism that saw the story as a discursive genre, it is argued here that the notion of narrative, understood as a form of representation of real or imaginary events, is a more comprehensive cultural structure of psychological and universal origin. Thereto, as follows, one revises the main theoretical contributions to the Narrative Studies and redefines storytelling as mediation of events.

Keywords: Narrative studies. Media communication. Semiotics.

1. Introdução

Nos dias atuais, a grande maioria das histórias que nos contaram e que nós contamos são midiáticas, são transmitidas, distribuídas e recebidas através de meios de comunicação eletrônicos – combinando as linguagens oral, escrita e audiovisual. Houve um tempo em que as narrativas eram apenas orais; houve um tempo em que elas foram predominantemente escritas; e, hoje, combinando a oralidade e o texto, as narrativas são audiovisuais. É preciso revisar as abordagens e conceitos voltados para investigação das narrativas orais e escritas; e observar como e em que as narrativas audiovisuais se diferenciam de suas antecessoras, apontando uma metodologia complexa de análise capaz de entendê-las e explicá-las.

2. O conceito de mídia

Mas, o que exatamente significa mídia? E quais mudanças ela coloca na prática de contar histórias? Pode-se entender o conceito de mídia em três sentidos diferentes: o sociológico (a mídia é o conjunto dos meios de comunicação); o midiológico (a mídia é o suporte de uma mediação, por exemplo: o relógio de pulso (mídia) é uma mediação entre o batimento cardíaco e o tempo social); e a teoria das três mídias de Pross (1997).

Na primeira definição, a mídia é uma instituição de poder simbólico, ao lado de outras instituições de poder simbólico (como a igreja, a escola); em uma sociedade formada ainda por instituições de poder econômico (fábricas, empresas), de poder político (governos, parlamentos, tribunais) e de poder coercitivo (polícia, exército). A centralidade da mídia sobre as outras instituições, deste ponto de vista, se dá pela sua capacidade de circulação e distribuição de imagens e informações de forma simultânea para um grande número de pessoas.

O conceito de mídia como suporte de mediação foi criado por McLuhan (1964) e seguido de diferentes modos por Kerckhove (1997), Debray (1993), Martín-Barbero (1997), Levy (1993), entre outros. Este grupo tende a ver o mundo como um conjunto de mediações simultâneas. A escrita é uma tecnologia de reforço e ampliação do tempo histórico (da memória social e do pensamento científico objetivo) em um universo de eventos simultâneos. Para eles, a TV (e a internet) apenas nos torna conscientes da simultaneidade temporal do universo – da qual estávamos parcialmente esquecidos.

E há também a teoria das três mídias de Harry Pross (1997) - adotada por Bystrina (1995), Flusser (2007, 2008), Baitello Junior (2010), entre outros - uma sofisticada interpretação culturalista dos processos de comunicação atual. A teoria que combina aspectos das definições anteriores e ainda insere o corpo como suporte comunicativo, propondo um modelo ternário semelhante ao das tecnologias da inteligência de Levy.

Mídia primária é toda comunicação presencial, em que os interlocutores partilham de um mesmo contexto, sediada no corpo, principalmente na fala (PROSS, 1997). As narrativas são orais e a recepção é a memória do corpo, a imitação de gestos, sons, palavras. Mídia secundária

é a comunicação em que os contextos de transmissão e de recepção se dissociam. Ela é formada por suportes extra corporais que fixam as narrativas no tempo espaço. E mídia terciária ou elétrica implica na existência de suportes tecnológicos nos dois polos da comunicação. A noção de mídia terciária engloba tanto os meios de comunicação tradicionais como também a internet; a mídia secundária corresponde às mediações; e a mídia primária insere o corpo como suporte. E a noção de segunda realidade (elaborada por Bystrina) pode ser definida como o universo não presencial formado por mediações secundárias e terciárias.

3. As três narrativas

Walter Benjamim (1985a, p. 5-28) em *A Obra de Arte na era de sua reprodutividade técnica* ressalta o impacto que a produção em série de objetos pela indústria teve sobre a percepção. Houve um tempo em que apenas as moedas e a xilogravura eram objetos produzidos em série. A obra de arte era única no tempo e no espaço e isso lhe conferia uma áurea, uma presença sagrada. Hoje praticamente tudo é reproduzido de modo idêntico. A arte, então, deixou de ser sagrada, “objeto de culto” para se tornar expressiva dos sentimentos e crítica da injustiça social.

Em *O Narrador*, Benjamim (1985b) observa que, com a reprodutividade técnica, também há uma mudança na forma como contamos histórias. Para ele, as histórias orais eram míticas, encantadas, tinham um efeito de sentido mágico. E a narratividade do romance moderno é desencantada, descritiva e propositalmente subjetiva.

No ambiente tradicional, as histórias eram transmitidas oralmente e, portanto, eram repetidas sempre da mesma forma – como exigem as crianças em seus primeiros anos. Quando ganhavam versões escritas, os narradores não se assumiam como autores da narrativa: Homero, Hesíodo, Virgílio, Apuleio apenas recontam narrativas que ouviram. A ênfase cognitiva era na narrativa.

No ambiente moderno, no entanto, o contador de histórias (escritores, cineastas, artistas) deve ser criativo, original e primar pela novidade, não só contando uma mesma história de diferentes formas, mas sempre contando novas histórias. Tornou-se lugar comum não apenas recontar histórias clássicas com um estilo autoral, mas também combinar histórias de diferentes culturas e épocas, relacionando-as, misturando seus personagens e textos, fazendo citações para serem reconhecidas. A ênfase moderna é no narrador¹.

Esta ditadura do emissor instaurou a relação explícita entre o enunciador e a referência (dividindo as narrativas entre reais e imaginárias) e instaurando a metalinguagem no coração da arte moderna. Porém, ao contrário do que pensou Benjamim, a morte da narrativa como prática social não aconteceu com a educação moderna, as narrativas não se desencantaram por completo

1 Em outros textos, Benjamim (1983, p. 29-56) diz que artista moderno é que tem a áurea, ou seja, é sua vida que dá sentido à sua obra. Para ele, a produção em série deslocou a singularidade da arte do campo do objeto para o interior do sujeito, transformando a espiritualidade da criação na genialidade do criador.

com a unilateralidade racional dos textos escritos. A interpretação de um texto, ou narrativa, constitui-se num processo aberto e cooperativo entre autor-texto-leitor. Durante muito tempo a crítica literária acreditava que o sentido de um texto era a expressão das intenções de seu autor. Ao leitor, caberia apenas o papel passivo de interpretar o que o autor quis dizer.

Charles Sanders Peirce (2003) e muitos depois dele², entendem que o sentido é produzido mais pela relação texto-receptor do que pela intenção do enunciador (psicanálise) e/ou do significado do texto em si (estruturalismo). A semiose ilimitada a partir do interpretante significa que um signo não representa um objeto de referência e sim outro signo, que representa outro signo e assim indefinidamente.

Mesmo aceitando a semiose ilimitada do receptor, Umberto Eco (1988, 1993) traça limites para interpretação. Para Eco, há textos abertos como a arte (polissêmicos, em que vários sentidos convergentes se encaixam) e textos fechados, dirigidos a públicos específicos. Quando o receptor imagina a referência, o texto é aberto e o discurso é lúdico; quando a referência é imposta pelo emissor, o texto é autoritário e discurso é uma paráfrase. A maioria dos textos é intermediário desses extremos, podendo haver diferentes gradações. Para entendê-los, Eco propõe duas estratégias de interpretação textual: o autor-modelo (a imagem que o leitor faz de quem escreve) e o leitor-modelo (a imagem que o autor faz de quem lê). E observa que há vários níveis de competência do leitor e que o texto permite diversas leituras e vários leitores ideais.

E como teórico da comunicação, Eco restringe a semiose ilimitada à semiótica, enquadrado pelo campo sociológico. Apesar de reconhecer a importância da interpretação final do receptor, Eco destaca o peso das circunstâncias de enunciação e leitura: “do que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação (no sentido de que depende da pergunta: ‘Que quero fazer com este texto?’)” (ECO, 1988, p. 49).

Ou seja: ao contrário de outros defensores da semiose ilimitada peirceana (como Jacques Derrida e Richard Rorty), Umberto Eco leva em conta o contexto do enunciador (ou as circunstâncias sócio-históricas de transmissão e distribuição do discurso e os pactos de leitura (os diferentes contextos socioculturais de recepção do discurso). As estratégias de leitura textual (o autor modelo e os leitores modelos) seriam os limites da interpretação legítima. Enquanto, os defensores da semiose ilimitada absoluta estariam endossando projeções indevidas, usos arbitrários e superinterpretações.

4. Narrativas seriada e transmídia

Ao adotar essa tripla perspectiva da crítica literária de forma ampliada pela teoria das três mídias, pode-se dizer que as narrativas orais enfatizam a própria narrativa e definem identidades simbólicas locais. As narrativas modernas são históricas, centradas no narrador e na

2 De forma geral, o ensaio A morte do autor, de Barthes em 1968 (BARTHES, 2004), é considerado o pioneiro na crítica ao papel centralizador do enunciador do discurso, seguido por Foucault, Lacan, Ricoeur, entre outros.

metalinguagem, destinando-se a um receptor passivo universal. E, nas narrativas audiovisuais, a ênfase atual está na narratividade do receptor, a fabulação, contextualizada sociologicamente.

Tabela 1: Narrativas segundo o suporte

LINGUAGEM	ELEMENTO CHAVE	ÊNFASE	DOMÍNIO
Narrativas orais	Aqui e agora	Mensagem	Identidade local
Narrativas escritas	Metalinguagem	Transmissor	Sujeito universal
Narrativas audiovisuais	Fabulação	Receptor	Globalização

Fonte: Elaborado pelo autor.

As narrativas audiovisuais atuais são ainda: a) interculturais (mesclando o local e o universal); b) seriadas (fragmentadas em episódios durante longos períodos de tempo); c) virtuais (acontecem simultaneamente em vários locais ao mesmo tempo para um público não-presencial); e d) interativas (com a internet, o público deixou de ser passivo e passou a interferir de vários modos na construção da narrativa, orientando o narrador e os personagens). Essas características definem as narrativas midiáticas ou as histórias contadas através da mídia.

O romance de folhetim é o primeiro gênero literário baseado na serialidade narrativa, com ganchos de tensão: efeitos de suspensão que funcionam como uma espécie de isca para o leitor continuar lendo os próximos números. O gênero (*feuilleton*) surgiu no início do século XIX, na França, e foi importado com grande sucesso para o Brasil. Eram publicados capítulos diários ou semanais, normalmente nas páginas destinadas ao entretenimento nos jornais. Um exemplo bastante conhecido é o clássico *O Guarani*, de José de Alencar. Publicado originalmente entre janeiro e março de 1857, no Diário do Rio de Janeiro, o romance tornou-se depois um livro.

Em seguida, surgiram as histórias em quadrinhos e as radionovelas, em que a serialidade se fragmentou ainda mais devido às discontinuidades narrativas das inserções comerciais. No Brasil, as radionovelas fizeram enorme sucesso, principalmente junto ao público feminino da época. E finalmente, a partir da década de 60, chega-se à grade de programação da televisão e a narrativa seriada audiovisual em sua forma atual. Aqui a narrativa seriada em vários capítulos ou episódios é descontínua e fragmentada, com ganchos de tensão: efeitos de suspensão que funcionam como uma espécie de isca para o leitor continuar interessado na narrativa, seja nos capítulos entre si como entre os módulos de um episódio.

Faz pouco tempo, havia três tipos de narrativas seriadas na televisão (MACHADO, 2002): a novela, em que há uma ou diversas narrativas (entrelaçadas ou paralelas) principais que se apresentavam de forma contínua e linear; o seriado, em que cada episódio se constituía como uma história completa e autônoma, com a repetição de elementos narrativos centrais na série. A partir de um padrão básico, recorrente, elementos variáveis eram apresentados possibilitando variações em torno de seu eixo; e, finalmente, o teleteatro, que, por sua vez, apresentava as séries em que cada episódio possuía a independência narrativa e, ao mesmo tempo, apresenta elementos narrativos diferentes entre si, podendo mudar de personagens e mesmo de universos criativos inteiros. Neste caso, o que possibilitava que os diferentes episódios se constituíssem

como série é uma determinada temática comum recorrente, de suspense ou terror, por exemplo.

No entanto, essa classificação tornou-se obsoleta, uma vez que os seriados atuais, além de episódios de narrativas fechadas, também têm uma estrutura narrativa de novela de longa duração. Hoje, também pode-se assistir aos seriados via *Streaming* (baixando os arquivos e assistindo-os à vontade) ou em fluxo contínuo, na hora em que são transmitidos pela primeira vez.

Calabrese (1987) cunhou a noção de estética da repetição, em oposição à estética clássica, a partir de três funções: como modelo de produção em série a partir de uma matriz; como mecanismo estrutural de generalização de texto; e como condição de consumo de produtos simbólicos por parte do público.

A primeira função é o contexto de enunciação, que é coletivo e não autoral. Vários profissionais participam da produção em série em regime colaborativo, há vários níveis de criatividade e produção. Além disso, o contexto de transmissão estruturado como cotidiano, isto é, as narrativas seriadas reforçam e são geradas pelas rotinas de vida da cultura mecanizada da sociedade industrial. Eis porque os seriados são frequentemente chamados de enlatados. Hoje, no entanto, há uma profunda desindustrialização da produção audiovisual e a tecnologia permite fenômenos autorais como o animê e o mangá japoneses, feitos de forma artesanal. É claro que a mídia ainda ocupa o lugar de grande contadora de histórias da vida contemporânea, mas o computador permite a possibilidade da produção de histórias audiovisuais em série por um único autor.

Já a segunda função representa a adequação das mensagens (e do pensamento) a este modelo serial. A serialidade narrativa proporciona linguagem fragmentada e descontínua, na qual a repetição de alguns elementos e a variação de outros, bem como a imposição de um determinado ritmo de exibição determina características próprias e específicas. Assim, a linguagem em série depende tanto dos elementos fixos (ou simbólicos, subjetivos: músicas, vinhetas, cenários, figurinos) como dos variáveis (ou informacionais, objetivos: o enredo). Alguns dos elementos variáveis servem para presentear o público mais atento com dados adicionais (*easter eggs*), que não chegam a ser determinantes para o entendimento da narrativa, mas que adicionam informações. A repetição diferenciada desses elementos simbólicos e discursivos por períodos extensos de tempo gera um gradativo acúmulo de informação sobre o universo narrativo.

E, por fim, a terceira função corresponde à recepção, ao consumo descontínuo e fragmentado das narrativas. Além do público não ser presencial, isto é, não assistir à narrativa em um único contexto de recepção dentro do tempo-espço, ele também não é passivo ou contemplativo, interferindo diretamente na narrativa enquanto ela se desenvolve. As narrativas seriadas são abertas por natureza. As telenovelas fazem pesquisa de opinião para decidir seu final; o rádio recebia o retorno de seus ouvintes por telefone; e até José de Alencar devia receber cartas de seus leitores sobre o desenvolvimento de seu folhetim. A diferença, além do aspecto quantitativo e da recepção/participação individual, também se percebe uma recepção/

participação coletiva, através de fã-clubes, blogs, sites e grupos virtuais, eventos e de narrativas produzidas pelo próprio público.

O termo narrativa transmídia foi elaborado por Henry Jenkins (2008), levando em conta três elementos: a) a participação da audiência na narrativa; b) a sugestão de que o universo ficcional é uma realidade; c) a presença dos principais personagens da narrativa em diferentes suportes.

Na verdade, as narrativas transmídia são o desenvolvimento e a radicalização das narrativas seriadas. Segundo Jenkins, desde meados dos anos 90 já é possível identificar produções de narrativas transmídias na indústria de entretenimento norte-americana – mas é possível localizar a ação de seus três elementos bem antes.

5. As escolas narrativas

No texto *O que transmito do que me disseram* (GOMES, 2016), afirma-se que os Estudos Narrativos, como campo de reflexão teórica, são formados por quatro escolas: a) os estudos clássicos extraídos da *A Poética* de Aristóteles; b) os estudos míticos baseados na psicologia, como as de Joseph Campbell (1990, 1995) e de seus seguidores (SIMPKINSON; SIMPKINSON, 2002); c) os estudos estruturalistas – Vladimir Propp (1978), Tzvetan Todorov (2006) e A. J. Greimas (1976); e, finalmente, d) os estudos hermenêuticos de Umberto Eco (1988) e Paul Ricoeur (1994, 1995, 1997).

Os conceitos de Aristóteles são utilizados ainda hoje. A noção de catarse, por exemplo, é a purgação e esclarecimento, sofrimento sentido por nos projetarmos em situações dolorosas simuladas, que nos causam alívio e bem-estar³. Ou ainda intriga, o agenciamento de fatos, sujeitos e cenários segundo o desfecho desejado⁴.

Há também a dialética entre mimese e diegesis, cujo significado varia bastante segundo o autor. De forma geral, enquanto a mimese é associada a narrar; a diegesis é relacionada a mostrar. Então, para o senso comum, os elementos diegéticos são aqueles extra narrativos, como a trilha sonora de um filme. Em uma perspectiva mais teórica, no entanto, a mimese é a imitação criativa ou representação interpretativa da ação, através do qual aprendemos atitudes, comportamentos e nos comunicamos; e a diegesis, o universo narrativo em que a mimese se realiza⁵.

O segundo momento dos estudos narrativos descende de Joseph Campbell, que leva as ideias de Jung aos campos da arqueologia, antropologia e história das religiões, que elaborando um modelo segundo o qual todos os grandes mitos fundadores das culturas humanas seriam,

3 A noção de catarse purificadora era exclusiva da tragédia, sendo adotada por Freud para explicar a sublimação de recalques e foi se generalizando. Hoje, fala-se da catarse de vários sentimentos, como a vingança contra o vilão, que não cabia na definição original.

4 Paul Ricoeur aproxima a noção de Intriga de Aristóteles ao conceito de processo de elaboração secundária de Freud, um mecanismo de reorganização reversa dos sonhos.

5 No paradigma presencial da mídia primária, a mimese é a memória do corpo, a imitação de ges-

em última análise, uma narrativa universal: o monomito. Campbell e seus seguidores partem do geral (do inconsciente coletivo, dos arquétipos) ao particular (o mito cultural específico), são universalistas e cultuam o sagrado como uma epifania transcultural.

Enquanto as abordagens estruturalistas, no sentido contrário, observam o aspecto local da narrativa mítica dentro de um quadro de referências globais. Ambos abordam o todo e as partes – mas de modo bem diferente e até complementar em alguns aspectos.

Os estudos narrativos estruturalistas se aproximam bastante da análise discursiva e da semiótica, trabalhando com a construção de uma gramática narrativa formada por paradigmas, estruturas e repetições universais entre as diferentes histórias analisadas, secundarizando os diferentes contextos culturais em que foram produzidas. O resultado dessa predominância levou à criação de classificações muito rígidas. Por exemplo: Propp (1978) identificou sete tipos de personagens, seis estágios de evolução da narrativa e 31 funções narrativas das situações dramáticas.

Já Todorov (2006), mais flexível e pioneiro na análise de narrativas audiovisuais, considerou a subjetividade dos personagens mais importantes que as funções narrativas e estudou o papel do narrador (mediador entre autor e leitor).

Em virtude de uma interpretação equivocada da dialética entre mimese e diegesis, para a primeira geração de narratólogos estruturalistas, a imagem é descritiva, portanto oposta à narratividade do texto escrito. A imagem mostra, ela não conta.

Mas, a partir dos estudos de Todorov sobre cinema, a noção de narrador se ampliou, se tornando uma mediação entre autor e leitor, englobando então todo texto (os diálogos), as imagens e os sons da história. Hoje, pode-se falar em narração com n minúsculo para designar o discurso que conta a história no interior da narrativa e em Narração com N maiúsculo para mediação externa das histórias, a relação entre o emissor e o receptor.

Tanto Propp quanto Todorov pensaram a narrativa como um modo do discurso (e não os discursos e signos como unidades de uma narrativa), muitas vezes sem levar em conta o contexto do enunciador (ou o contexto histórico de transmissão e distribuição do discurso e os pactos de leitura (os diferentes contextos de recepção do discurso). Além disso, o estruturalismo e a análise discursiva das primeiras gerações investigavam a relação entre um significado único e muitos significantes, desconsiderando a primazia do papel cognitivo da interpretação dos significados pelo receptor.

tos, sons, palavras. E a diegese é o conteúdo do que é transmitido: lendas, preces, conceitos. Segue-se assim o modelo de Platão em que o corpo mimetiza o universo arquetípico universal. Na mídia primária, a mimese é corporal, espontânea e presencial, ancorada no corpo como suporte em um contexto único de interlocução; a diegese é o conteúdo, a ideia, o significado. Na mídia secundária, há uma inversão e os conceitos de Aristóteles são mais aplicáveis: a mimese é a palavra, uma representação mental descontextualizada foneticamente codificada; e a diegese é à história e à cultura moderna, seus discursos e textos. E, na comunicação terciária, a mimese é uma rede de emoções transmitidas por frequências de luz e som serializadas no tempo-espço; e a diegese é um universo narrativo que se confunde com a vida do público, que passa a interagir com a narrativa que lhe é contada.

O mais importante dos modelos narrativos do estruturalismo é o de Greimas (1976, 2002, 2008). Ele absorveu todas os estudos anteriores, inclusive os mitológicos, propondo um modelo mais abrangente e completo. Para Greimas, não há uma única estrutura linguística (como propôs Saussure), mas várias estruturas sobrepostas: a estrutura linguística de superfície, a estrutura discursiva intermediária (as formas de conteúdo); a estrutura narrativa de profundidade (a substância de conteúdo, o simbólico, os universais do imaginário).

Figura 1 Estruturas linguísticas



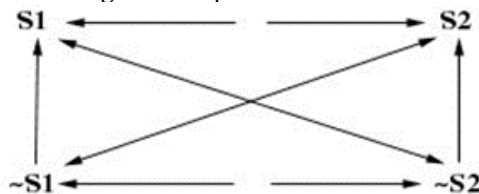
Fonte: Desenvolvida por Greimas.

Assim, a linguagem (ou a estrutura linguística de superfície) é: sincrônica e imediata, sendo explicada pela análise discursiva no plano das formas de conteúdo (pelos enunciados diacrônicos e lineares do pensamento) e pela análise da estrutura narrativa de profundidade, o arranjo dos elementos universais e inconscientes (que voltam a ser simultâneos).

Não se trata mais de funções narrativas (como Propp) ou da psicologia dos personagens (como Todorov), as estruturas profundas correspondem ao inconsciente atemporal e é formado por três séries elementos, duplas de actantes que formam funções da narrativa: as relações de desejo ou de contradição; as relações de comunicação ou de contrariedade; as relações de ação ou de complementaridade.

Essas estruturas profundas são formadas por relações de contradição, oposição, implicação e contraponto. Neles, situam-se os actantes mais comuns: o protagonista (S1), a sociedade (S2), o coadjuvante (~S1) e o antagonista (~S2). As linhas bidirecionais contínuas representam as relações de contradição; as bidirecionais tracejadas, as relações de contrariedade; e as linhas unidirecionais, as relações de complementaridade. Esse conjunto de relações forma o quadrado semiótico narrativo, seguido de sua descrição:

Figura 2 O quadrado semiótico



Fonte: elaborado pelo autor com base em Greimas (1976, 2002, 2008).

Tabela 2 Actantes do quadrado

Relações de contradição	
S1/~S2	Protagonista x Antagonista
S2/~S1	Sociedade x Ajudante
Relações de contrariedade	
S1/S2	Protagonista e Sociedade
~S1/~S2	Ajudante e Antagonista
Relações de complementaridade	
S1/~S1	Protagonista + Ajudantes
S2/~S2	Sociedade + Antagonista

Fonte: adaptado pelo autor com base em Greimas (1976, 2002, 2008).

Os elementos podem assumir aspectos diferentes dependendo do tipo da narrativa. Assim, por exemplo, o actante sociedade tanto pode ser representada pelo par romântico (ou pelo sagrado feminino) em narrativas amorosas como também pela cidade, pela família ou pela humanidade em narrativas de aventuras. O actante antagonista pode assumir a forma de um evento negativo (morte, doença, perdas) ou catástrofe (um terremoto ou incêndio) ou simplesmente as circunstâncias adversas da vida. O narrador pode ser incorporado por um dos actantes (como o protagonista ou o coadjuvante), fazendo com que a narrativa seja contada do seu ponto de vista.

O importante é que esses quatro elementos lógicos expressam relações que emergem à consciência através das estruturas discursivas da narrativa, seja na literatura de ficção, na história ou biografia. E que essas relações semi-inconscientes entre os actantes das estruturas profundas tornam-se dinâmicas nas estruturas discursivas intermediárias e voltam a ser simultâneas nas estruturas superficiais da linguagem, de forma que as estruturas narrativas englobam as estruturas linguística e semióticas de uma cultura. Usamos signos e discursos para contar estórias. As estruturas narrativas são o universo cultural (ou o campo específico em que os sujeitos se encontram antes de contarem suas estórias).

E, assim, o narrativo não é mais um gênero discursivo, centrado no passado, oposto ao demonstrativo – como entenderam os primeiros narratólogos. A estrutura narrativa engloba a discursiva: é o discurso que é um fragmento de uma narrativa. A narrativa, nessa versão ampliada, é a representação sequencial dos acontecimentos (sejam reais ou não). Sua profundidade é psicológica e universal; suas mediações são discursivas; e sua forma imediata é linguística (visual, sonora, verbal).

E, finalmente, a interpretação hermenêutica de Paul Ricoeur forma o quarto momento dos Estudos Narrativos, absorve os conceitos de Aristóteles, a leitura psicológica da mitologia de Campbell, as classificações discursivas do estruturalismo e sua síntese greimasiana. Ricoeur constata que não há diferenças estruturais entre as narrativas reais e as imaginárias. A tese central da trilogia Tempo e Narrativa (RICOEUR, 1994, 1995, 1997) é afirmar a identidade estrutural entre historiografia científica e narrativa ficcional. Narrar história é enredar pessoas, instituições

e ideias, é também enredar-se como narrador – seja em textos científicos ou jornalísticos⁶.

Luiz Gonzaga Motta (2004) é o principal introdutor das ideias de Ricoeur no estudo do jornalismo. Para ele, há narratividade do emissor (o repórter fazendo uma matéria), narratividade da linguagem (o editor que reorganiza o trabalho do repórter), mas, o mais importante, é a narratividade do telespectador, que zapeia os canais com seu controle remoto. Todas as histórias só fazem sentido a partir de nossa história.

6. Antropologia da Performance

Outra contribuição fundamental para os Estudos Narrativos é o clássico *A representação do eu na vida cotidiana* de Irving Goffman (1985), que usa conceitos da Teoria do Teatro para analisar as relações sociais. Na verdade, há uma corrente teórica derivada deste livro, intitulada *Antropologia da Performance*: Vitor Turner, Richard Schechner e John Cowart Dawsey. Para Goffman, a representação faz parte integrante da vida cotidiana, em que o relacionamento social é montado como uma cena teatral, com seu cenário, seus adereços e seu script, por meio da qual a pessoa se dirige às audiências encenando determinados papéis. Goffman entende essa representação como um jogo coletivo da identidade individual, tendo como foco os grupos.

Os trabalhos de Turner (1974, 2005) são voltados para entender a representação social no âmbito dos rituais. Turner usa a antropologia em um metateatro do cotidiano, compreendendo a vida social a partir dos momentos de suspensão de papéis, fazendo emergir os conteúdos expressivos das contradições e tensões inerentes à própria realidade social em que se inserem. Turner elabora o conceito de drama social, como um processo de quatro momentos: crise ou ruptura inicial; intensificação da crise; ação reparadora; e desfecho, que pode levar tanto à ruptura quanto ao fortalecimento da estrutura. O drama é um conflito mediado pela representação. E, a partir desses quatro momentos ideais presentes em todos rituais e no teatro, passa-se a investigar diferentes situações em que o drama social é uma realidade em parte representada, em parte vivida pelos atores.

Essas abordagens e teorizações criaram novos conceitos, noções comuns às artes dramáticas e às ciências sociais⁷. Por exemplo: atores (e não agentes ou sujeitos) são os

6 Assim, por um lado, a intriga é a inteligência narrativa e resulta da competência do escritor em agenciar incidentes de forma seletiva e significativa, associando acontecimentos segundo seus valores, elegendo sujeitos como heróis e vítimas, encadeando subenredos em uma sequência lógica. E, por outro lado, a intriga deriva da fabulação de seus leitores e do ambiente cultural em que ela é urdida. Mimeses é a imitação criadora da experiência viva. Ela não é uma cópia, réplica do idêntico; a mimese produz sentido através da intriga, do agenciamento dos fatos (RICOEUR, 1994, p. 60). Ricoeur (1994, p. 85-132) estabelece três mimeses: a atividade cognitiva do enunciador; a configuração da linguagem; e a atividade cognitiva do leitor. A intriga narrativa é essa tríplice estrutura de configuração da linguagem. Ou melhor: a intriga é quem configura os acontecimentos de uma narrativa. E ela é formada pelas histórias/estórias que nos contaram e que nós contamos aos outros para afirmar nossa identidade.

7 Ao contrário de Goffman e Turner, que utilizam conceitos teatrais para repensar a psicologia

elementos intencionais do modelo. Eles são condicionados por vários outros elementos fixos ou estáticos (cenários, roteiros-scripts e enquadramentos), mas têm iniciativa própria – o que os caracteriza. Consideramos atores políticos não apenas os indivíduos (candidatos e os ocupantes de cargos públicos), mas, sobretudo, os atores coletivos: os partidos políticos, as diferentes instituições da sociedade civil, os diferentes níveis de governo, etc.

Quando os atores estão em cena, eles assumem papéis (e não funções ou lugares na estrutura social). Entende-se por roteiro a sucessão de fases e etapas de interação entre os personagens. Pode-se subdividi-los em três tipos principais: protagonistas, antagonistas e coadjuvantes. Os atores, ao assumirem papéis, dão vida aos personagens dentro de uma sequência de acontecimentos que formam a narrativa.

Performance é, mais do que o desempenho dos atores (dos diretores e do próprio público), a autonomia diante do texto, sua capacidade de interpretação da narrativa, a liberdade de improvisar em cena. Cenário (e não contexto ou conjunturas) é o conjunto de relações que envolvem os atores, seja em seu aspecto visível, no seu enquadramento (e não de recorte epistemológico ou paradigma), seja no seu aspecto invisível, em seus bastidores. Isto é, quando os atores conversam sobre seus papéis fora do cenário. No caso das sociedades atuais, o cenário mais geral é a cultura midiática; o enquadramento dos atores políticos é construído principalmente pela TV de sinal aberto e os bastidores são as negociações políticas.

No entanto, é bom alertar que os conceitos de enquadramento e cenário já foram usados por vários outros autores em contextos metodológicos diferentes. A noção de enquadramento (ou frame temporal) foi originalmente formulada por Goffman (1985) como os princípios de organização da experiência cotidiana, sendo apropriada pelos estudos da mídia por vários autores contemporâneos importantes, como Gaye Tuchman. Os enquadramentos:

[...] selecionam determinados aspectos de uma realidade percebida e os fazem mais salientes no texto comunicado, de forma a promover uma definição particular do problema, interpretação causal, avaliação moral e/ou recomendação de tratamento do item descrito (PORTO, 2007, p. 117)8.

7. Considerações finais

A escola de Frankfurt e a sociologia funcionalista norte-americana tem como objeto social e a antropologia, Schechner (1995, 2002) é um teatrólogo que usa as ciências sociais para pensar as artes dramáticas. O foco de Schechner é o teatro e não a vida social, com ênfase principalmente na relação entre o ator performático e audiência. Schechner faz uma análise comparativa entre eventos performáticos teatrais em várias partes do mundo. Ele avalia como a leitura e reinterpretação dessas realidades contextuais contribui para mudança dos eventos performáticos. Outro trabalho importante é de Dawsey (2005), principal divulgador brasileiro dos trabalhos de Turner e Schechner, como também enriquecedor da própria antropologia da performance através da inserção criativa do pensamento de Benjamim e do teatro de Brecht nessa abordagem.

8 No Brasil, Mauro Porto é o grande introdutor da noção de enquadramento nos estudos de mídia, tanto no jornalismo impresso como no telejornalismo.

de estudo os meios de comunicação – sociologicamente contextualizados. Seguindo essa tradição, convencionou-se pensar a comunicação como prática social a partir da relação entre a transmissão e a linguagem, relegando sua recepção ao campo da produção de sentido.

Porém, recentemente o pensamento teórico da área de pesquisa em comunicação migrou do estudo das mídias para o das mediações, como inclusive destaca o título do clássico de Martín-Barbero (1997). Nesse novo paradigma, não se investiga apenas os agentes sociais e suas práticas sociais, mas também do efeito de sentido dessas práticas sobre todos. Antes se estudava comunicação de forma faccionada: televisão, jornalismo, história em quadrinhos; agora investiga-se a mediação dos acontecimentos e dos personagens pelos vários públicos. A mediação é a semiose socialmente estruturada do receptor, núcleo cognitivo da comunicação.

Com Umberto Eco (1988) estabeleceram-se os limites da interpretação da semiose ilimitada do receptor. Eco batalha em três frentes: por um lado, argumenta contra os que insistem na predominância do enunciador no sentido textual; por outro, combate a semiose ilimitada absoluta e os que desconsideram o papel do contexto social de emissão e dos diversos contextos culturais de recepção; e, finalmente, questiona o estruturalismo e sua dupla crença em uma referência objetiva e em um significado universal.

Também se introduziu aqui a teoria das três mídias, através da qual distinguiu-se as narrativas orais, escritas e audiovisuais e suas principais características. Talvez a diferença decisiva entre os adeptos da mediação e os defensores da teoria das três mídias seja que os primeiros são otimistas em relação ao futuro e ao uso de tecnologias, acreditando que a reunificação dos contextos de emissão e recepção e o retorno a um tempo simultâneo nos levem de volta às narrativas reencantadas; enquanto os últimos acreditam que o audiovisual e a mídia terciária apenas facilita a dominação do humano pelo mecânico.

Em outro texto, Gomes (2012) definiu essa tripla estrutura das mídias (primária, secundária e terciária) como uma máquina social de fabricação do tempo. A máquina trimidiática também está relacionada às três funções cognitivas – a memória do passado, a percepção do presente e a simulação do futuro.

Porém, ao contrário do pessimismo flusseriano, defende-se que o futuro será o que o fizermos ser. A máquina trimidiática organiza a sociedade de controle em redes, mas também produz um novo sujeito e um novo desafio de liberdade: uma vontade de ser para além da hipervisibilidade midiática, o desejo de singularidade e de desmecanização do corpo em luta contra o consumo, o tempo vivido intensamente no aqui-agora.

Para entender a atividade narrativa como prática social (e não apenas como uma ação de produção de sentido) resumiram-se ainda várias contribuições teóricas, fundamentais para os Estudos Narrativos: Aristóteles; Campbell; a narratologia estruturalista; a leitura de Greimas por Ricouer; os limites da interpretação propostos por Eco; e a antropologia da performance.

Chega-se assim a um novo conceito de narrativa, definida agora como a representação abstrata de uma série de acontecimentos conexos, uma mediação entre eventos, lugares e pessoas. A narrativa é a responsável pela mediação discursiva dos acontecimentos (sejam reais

ou imaginários).

Referências

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A serpente, a maçã e o holograma**: esboços para uma teoria da mídia. São Paulo: Paulus, 2010.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIM, Walter et al. **Textos escolhidos** – vida e obra. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 4-28. Coleção Os Pensadores.

BENJAMIM, Walter. O narrador. In: BENJAMIM, Walter et al. **Textos escolhidos** – vida e obra. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 57-74. Coleção Os Pensadores.

BENJAMIM, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIM, Walter et al. **Textos escolhidos** – vida e obra. São Paulo: Editora Abril, 1983. p. 29-56. Coleção Os Pensadores.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de semiótica da cultura**. São Paulo: PUC/SP, 1995.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 1995.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

DAWSEY, John Cowart. O teatro dos “Boias-frias”: repensando a antropologia da performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 15-34, jul./dez. 2005.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: um olhar sobre o ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

ECO, Umberto. **Leitor in fábula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém; CARDOSO, Rafael. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMES, Marcelo Bolshaw. Comunicação e hermenêutica: apontamentos para uma teoria nar-

rativa da mídia. **Revista Comunicação Midiática**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 26-46, maio/ago. 2012.

GOMES, Marcelo Bolshaw. O que transmito do que me disseram. **ANIMUS**, Santa Maria, v. 15, n. 29, p. 180-202, 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1976.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker editores, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

KERCKHOVE, Derrick. **A pele da cultura**. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1997.

LÉVY, Pierre. **Tecnologias da inteligência**. O futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Jornalismo e configuração narrativa da história do presente. **E-com-pós**, v. 1, p. 1-26, 2004. Disponível em: < <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/8/9>>. Acesso em: 18 de julho de 2016.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PORTO, Mauro. **Televisão e política no Brasil: a Rede Globo e as interpretações da audiência**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto popular**. Lisboa: Editora Vega, 1978.

PROSS, Harry. **A sociedade do protesto**. São Paulo: Annablume, 1997.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994. Tomo I.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1995. Tomo II.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1997. Tomo III.

SCHECHNER, Richard. Restauração do comportamento. In: BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Hucitec, 1995.

p. 205-210.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. London: Routledge, 2002.

SIMPKINSON, Charles; SIMPKINSON, Anne. **Histórias sagradas**: uma exaltação do poder de cura e transformação. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TURNER, Victor Witter. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor Witter. **Floresta de símbolos**: aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EdUFF, 2005.