
Sobre a natureza da narrativa cinematográfica *

Lúri Lotmanⁱ

Tradução de Márcia Chagas Kondratiukⁱⁱ e Ekaterina Vólkova Américoⁱⁱⁱ

Resumo: O ensaio *Sobre a natureza da narrativa cinematográfica*, de 1993, é um dos últimos trabalhos de Lúri Lotman que concentra suas reflexões sobre a arte cinematográfica, tema ao qual ainda em 1973 o semioticista havia dedicado o livro *A semiótica do cinema e os problemas da estética cinematográfica* (na tradução lusitana, *Estética e semiótica do cinema*). Segundo Lotman, a arte cinematográfica imita a estrutura de uma língua natural e, portanto, é uma arte essencialmente narrativa que elabora sua própria linguagem (cinelinguagem). Dentro de uma obra cinematográfica, vista como um texto, é possível destacar frases, tempos verbais e até mesmo rimas e anáforas. Lotman aponta ainda a dualidade complexa do enredo cinematográfico, composto por duas camadas: a “literária” – recontável em palavras e que, em certo sentido, coincide com o roteiro – e a camada puramente cinematográfica, que pode ser imaginada visualmente, mas não pode ser re-expressa em palavras.

Palavras-chave: Lúri Lotman; semiótica do cinema; cinelinguagem; narrativa cinematográfica.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2023.199912>. Tradução de: LOTMAN, Lúri. *Priróda kinopovestvovánia* (A natureza da narrativa cinematográfica). In: *Ob iskusstve* (*Sobre a arte*). São Petersburgo: Iskústvo-SPB, 2005. p. 661-670. © Tallinn University, all rights reserved. Published by arrangement with ELKOST literary agency.

ⁱ (Petrogrado, 1922 - Tártu, 1993) Docente da Universidade de Tártu (Estônia). Semioticista, filólogo, historiador da literatura e da cultura russa. Um dos fundadores, na década de 1960, da Escola Semiótica de Tártu-Moscou.

ⁱⁱ Graduada em Matemática pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) e em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: marciacha2004@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1993-2890>.

ⁱⁱⁱ Docente de Língua e Literatura Russa da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, Brasil. E-mail: katia-v@ya.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5847-2444>.

O conceito de *cinematografia* baseia-se na ideia de imagens em movimento, ou melhor, de uma narrativa que se utiliza de imagens em movimento. Se não considerarmos a animação, no cinema o papel do *quadro* é desempenhado pela fotografia. A fotografia não é apenas a base técnica do cinema; a arte cinematográfica herdou daquela sua principal característica, isto é, o lugar que ocupa no sistema cultural. Para o público, a fotografia e o cinema estão sempre lado a lado, sobretudo quanto a sua relação com a realidade. Dentre as formas de reprodução da realidade em arte, a fotografia e o cinema têm a maior reputação de confiabilidade e veracidade documental. É aqui que mais se manifesta a identificação ingênua entre a vida e sua representação.

Entretanto, há uma diferença profunda entre a fotografia como forma de capturar a vida em imagens imóveis e a arte dinâmica da cinematografia. Mesmo a fórmula *uma narrativa móvel com a ajuda de imagens imóveis* esconde uma contradição.

Temos diante de nós uma dupla transformação (entretanto, destacamos que não se trata do aspecto técnico ou ótico da questão, mas da correlação entre a natureza e as capacidades dos diferentes tipos de arte). O primeiro passo é dado pela fotografia, que transforma a realidade tridimensional e em relevo numa ilusão bidimensional de tridimensionalidade. Nesse caso, a realidade percebida por todos os sentidos se transforma em fotorrealidade visual e o objeto torna-se uma representação do objeto. Por outro lado, a mobilidade ininterrupta e a infinitude da realidade se transformam em uma parte estática e limitada dela.

O cinema sonoro contemporâneo sujeitou a fotografia, que está em sua base, a uma profunda transformação: a ilusão de tridimensionalidade obteve um aumento significativo, foi adicionado o som e – o que talvez seja mais importante – o imóvel tornou-se novamente móvel, a moldura que *recorta* o texto limitado do mundo sem limites passou a ser muito mais instável.

O fato de a imagem no cinema ser móvel transfere-o para a categoria das artes *que contam histórias* (artes narrativas), torna-o passível de narração, de transmissão de determinados enredos. No entanto, o conceito de mobilidade tem nele um significado especial. O principal aqui é a substituição de certos quadros por outros, a combinação de diferentes imagens. O fato de tal conexão ser realizada com a ajuda de imagens em movimento é um traço comum, porém não obrigatório. A própria natureza narrativa consiste na construção sintagmática do texto, isto é, por meio da combinação dos segmentos isolados em uma sequência temporal (linear). Esses elementos podem ser de naturezas diferentes: cadeias de palavras, frases musicais ou gráficas. O desdobramento sequencial de episódios conectados por algum princípio estrutural é o tecido da narração.

Desse ponto de vista, é importante notar que uma cadeia sequencial de imagens estáticas também pode formar uma narrativa. Os exemplos incluem edições ilustradas, livros infantis com ilustrações e histórias em quadrinhos, em que o enredo é narrado por meio de uma cadeia sequencial de imagens estáticas.

Não há razão para excluir essa possibilidade do arsenal do cinema. Relembraremos um exemplo.

Vinte de setembro de 1961 foi um dia sombrio para a cinematografia polonesa: um dos diretores poloneses mais talentosos, Andrzej Munk, morreu em um acidente de carro. A morte veio no auge dos trabalhos no filme *A passageira* (1963) (baseado na novela de Zofia Posmysz-Piasecka¹). A ação do filme devia se desenrolar em dois tempos: duas passageiras se encontram e se reconhecem no convés de um transatlântico de luxo que cruza o Oceano Atlântico. Elas se conheceram durante a guerra, em Auschwitz. Uma delas, a polonesa Marta, era prisioneira, e a outra, a alemã Liza, carcereira da SS². Partes do filme relacionadas a Auschwitz já haviam sido em grande medida filmadas, mas toda a parte *moderna*, que recebeu muito espaço no enredo da novela e no roteiro, existia apenas em esboços. Witold Lesniewicz, o segundo diretor, Zofia Posmysz, coautora do roteiro, e o escritor Wiktor Woroszyński, que participou da criação do filme, tomaram uma decisão ousada: sabendo que não seria possível encontrar um substituto à altura do diretor falecido, eles decidiram não finalizar as filmagens, mas combinar as partes filmadas com fotografias imóveis dos esboços. Assim, toda a parte que emoldura a narrativa foi composta de quadros congelados, formados a partir das fotografias-esboços de Munk, e uma voz de narração em *off* de autoria de Wiktor Woroszyński.

Como costuma acontecer na arte, as circunstâncias aleatórias e até trágicas contribuíram para a criação de uma obra-prima artística: o contraste entre, de um lado, a parte trágica do campo de concentração, construída em uma polifonia complexa com quadros panorâmicos lentos e dolorosamente sombrios, em episódios repletos de dinâmicas trágicas que narram um intrincado drama humano se desenrolando em condições extremas e, de outro lado, uma série de quadros congelados que chegam a chocar o espectador com sua fragmentação imóvel, que incandesce como uma cadeia de explosões imóveis. Essa construção, que resultou das circunstâncias trágicas da criação do filme, mudou sua expressividade em relação à novela e ao roteiro que estavam em sua base: a profundidade filosófica aumentou na proporção em que se enfraqueceu o caráter panfletário e publicístico direto. Mas, para nós, neste caso, é relevante que uma série de quadros congelados em combinação com o texto lido pelo narrador tenham sido capazes de criar um texto narrativo. O movimento dos quadros não foi obrigatório: ele deu-se em saltos convulsivos e gaguejantes de um quadro imóvel a outro. O movimento dos acontecimentos surgia na imaginação dos espectadores, mas na tela só se alternavam os quadros imóveis.

¹ Zofia Posmysz-Piasecka (1923-2022): escritora e roteirista polonesa, sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz-Birkenau (N. das T).

² Abreviação de *Schutzstaffel* (tropa de proteção): na Alemanha Nazista, uma organização paramilitar responsável pelo genocídio de vítimas do Holocausto e outros crimes contra a humanidade durante a Segunda Guerra Mundial (N. das T).

É possível dar outro exemplo: o animador estoniano Rein Raamat construiu um de seus desenhos animados como uma série de desenhos infantis sendo folheados. Uma cadeia de imagens imóveis formou um enredo e era tão capaz de servir como meio de narração quanto uma fita em movimento contínuo que cria a animação.

Portanto, uma narrativa requer uma série de imagens (fotografias) interligadas. A palavra *série* significa que deve haver pelo menos duas delas, de preferência mais. Porém, como é feita a conexão? O que nos faz pensar que a sequência de quadros que nos é mostrada esteja interligada deliberadamente e não seja apenas um acúmulo aleatório deles?

No caso mais simples, a unidade é alcançada usando-se meios extraquadro: a narração, o acompanhamento musical. No entanto, para nós é essencial compreender os mecanismos intraquadro que combinam imagens isoladas em uma frase. Chamaremos de *nível inferior* da narrativa a conexão entre dois quadros. O efeito da montagem pode ser considerado uma das formas de unir quadros no nível inferior. Outra forma pode ser chamada de rima: em dois quadros adjacentes, repete-se o mesmo detalhe, inserido, porém, em um contexto diferente, de modo que se cria uma situação tipicamente rimada de aproximação do diferente e delimitação do semelhante. Um procedimento trivial e repetido em diversos filmes: o grito de uma mulher que encontrou um cadáver junta-se com o apito de uma locomotiva a vapor que leva o assassino³. No filme *Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders, o protagonista Travis olha pelo binóculo para os andares superiores de um banco gigante, a câmera faz uma pausa na bandeira esvoaçante dos Estados Unidos e imediatamente dá um *close-up* no ombro de um menino adormecido – o filho do protagonista – em cuja jaqueta está costurada a mesma bandeira..

Se algum detalhe é repetido não em dois, mas em um número maior de casos, surge uma série rítmica que, por ser um meio poderoso de saturação semântica, mantém os quadros individuais simultaneamente unidos em uma série. Anna Akhmátova disse certa vez para Lídia Tchukóvskaia:

Para alcançar a essência, é preciso estudar os ninhos das imagens que se repetem constantemente nos poemas do poeta – é neles que se esconde a personalidade do autor e o espírito da sua poesia. Nós, que passamos pela escola severa do puchkinismo, sabemos que a expressão "crista de nuvens" [*облаков гряда*] se repete em Púchkin dezenas de vezes (AKHMÁTOVA *apud* TCHUKÓVSKAIA, 1997, p. 173)⁴.

³ Esse procedimento (o assim chamado choque-montagem) foi inventado em 1929 por Hitchcock (o exemplo é do filme *Os 39 degraus* de 1935).

⁴ Seria possível observar um erro característico que não diminui, mas, ao contrário, aumenta a curiosidade da reflexão de Anna Akhmátova. A expressão "crista de nuvens" é repetida em Púchkin não dezenas de vezes, mas apenas três: nos poemas "Dissipa-se a crista voadora de nuvens" ("Редует облаков летучая

Akhmátova diz aqui que as associações individuais, escondidas nas profundezas da consciência do poeta, aparecem na forma de "imagens que se repetem constantemente" (AKHMÁTOVA *apud* TCHUKÓVSKAIA, 1997, p. 173), com as quais o poeta, por assim dizer, "se entrega". Mas, do ponto de vista do público, essas mesmas repetições juntam o material heterogêneo em um único Texto.

Um elemento importante da gramática do cinema é a relação de causa e efeito entre dois quadros: no primeiro quadro, abre-se uma porta ou é mostrada uma pessoa que atira, e, no segundo quadro, alguém entra pela porta aberta ou vemos um corpo caindo. Casos em que a relação de causa e efeito dos quadros de alguma forma se torna mais complexa, ainda assim possuem em sua base o mesmo modelo simples de correlação: o de causa e efeito. Por exemplo, em *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939) de John Ford, no episódio de duelo entre dois *cowboys*, a distância da causa ao efeito estende-se por vários quadros. A lenta e sinistra reaproximação dos adversários (e estamos meio que avisados: Ringo Kid – o herói que evoca simpatia – deve morrer, mas a nossa experiência cinematográfica sugere que o herói do *western* não deve morrer) define a expectativa. O diretor, ao brincar com o espectador, dificulta a previsão dos próximos quadros, mas é ainda mais óbvio que há uma conexão entre o que vemos e o que vai acontecer. A expectativa cola os quadros em uma unidade frasal. O episódio é interrompido pelo próximo quadro que transfere a ação para o salão. As pessoas que estão lá aguardam tensamente o resultado do duelo. São disparados tiros e a conexão de causa e efeito dos episódios sugere que, agora, no salão deve aparecer o vencedor. As portas se abrem e, no vão iluminado com a luz forte da rua, aparece o inimigo de Ringo Kid. O espectador conclui naturalmente que o último foi morto. Mas o suposto vencedor, ao dar dois passos em direção ao balcão, desaba no chão – ele foi mortalmente ferido. E então o verdadeiro vencedor, Ringo Kid, aparece na porta.

Essa transferência do resultado de uma ação do quadro seguinte para outros mais ou menos distantes, ao realizar uma desaceleração entre a ação e o resultado, contribui também para a formação de sintagmas coesos – frases cinematográficas dentro da narração do filme. Ocorre algo próximo da *desaceleração* definida por Viktor Chklóvski como uma das leis de narração⁵.

Porém, no cinema não raciocinamos, assistimos. Isso se deve ao fato de que a lógica que organiza nosso pensamento de acordo com suas próprias leis e que exige a estrita ordenação de causas e efeitos, premissas e conclusões, no cinema muitas vezes dá lugar à consciência cotidiana, com sua lógica própria.

гряда”), “Aquilon” (“Аквилон”) e “Cavaleiro derrotado” (“Сраженный рыцарь”). Mas já foi suficiente para que, no ouvido sensível da poeta, surgisse uma série que organiza um conjunto de textos em que essa imagem não aparece. Daí o erro da memória.

⁵ Cf. CHKLÓVSKI, Viktor Borissovitch *A teoria da prosa* (Теория прозы). Moscou: Federatsia, 1929. p. 38-40 *et seq.*

Assim, por exemplo, o erro lógico clássico *post hoc ergo propter hoc* (*depois disso significa por causa disso*) no cinema se transforma em verdade: o espectador percebe a sequência temporal como causal. Isso é especialmente perceptível nos casos em que o autor (como fazia, por exemplo, Luis Buñuel) conecta peças não relacionadas logicamente ou mesmo absurdamente incongruentes: o autor simplesmente reúne partes não relacionadas e diante do espectador surge um mundo de lógica destruída, uma vez que este presume de antemão que a cadeia de imagens que lhe foi mostrada deve possuir não apenas sequência temporal, mas também lógica.

Essa convicção é baseada na presunção de significância. O espectador presume que aquilo que ele vê: 1) está sendo mostrado a ele; 2) é mostrado com um propósito específico; 3) o que é mostrado faz sentido. Portanto, se ele quiser entender o que é mostrado, deve compreender esse propósito e significado. É fácil entender que essas ideias são resultado da transferência para o filme de habilidades desenvolvidas na esfera verbal – as habilidades de escuta e leitura – ou seja, ao perceber o filme como um texto, transferimos involuntariamente para ele as propriedades do texto mais familiar, o verbal. Daremos um exemplo: quando olhamos pela janela de um trem em movimento, não nos ocorre relacionar as imagens que vemos em uma única cadeia lógica. Se a princípio vimos crianças brincando e, em seguida, passaram diante de nossos olhos automóveis colidindo ou jovens se divertindo, não ligaremos essas imagens em séries de causa e efeito ou quaisquer outras séries lógicas ou de significado artístico, a menos que queiramos criar artificialmente, a partir delas, um texto do tipo *isso é a vida*. Da mesma forma, ao olhar pela janela, não nos perguntaremos: *Por que estão aí essas montanhas?* No entanto, se falarmos de um filme, perguntas desse tipo serão bastante pertinentes. Assim, por exemplo, no filme de Claude Chabrol *A mulher infiel* (*La femme infidèle*, 1969), um criminoso suspeito, mas não identificado, várias vezes encontra-se com os dois investigadores. O quadro está estruturado de forma que o criminoso seja filmado em primeiro plano e de costas para os espectadores, e o primeiro dos investigadores – de frente para o criminoso e para o público. Já o rosto do segundo, como se por negligência do diretor ou devido à *naturalidade* na construção da *mise-en-scène*, é sistematicamente cortado pela borda da tela, de modo que apenas uma parte dele seja visível para o espectador. Mas esse *olho sem rosto* que fita atentamente o criminoso se transforma em uma premissa (absurda na vida real) para a conclusão de que o crime será solucionado.

Assim, embora não tenhamos consciência disso, o filme que vemos na tela carrega uma contradição profunda e, em essência, insolúvel: é ao mesmo tempo uma narrativa sobre a realidade e é a própria realidade. Mas a narrativa e a realidade visível obedecem não apenas a princípios estruturais diferentes, mas também mutuamente excludentes. A realidade visível conhece apenas o tempo presente, o tempo *enquanto vejo* e as modalidades reais. Mas, para construir uma

narrativa sobre acontecimentos, é necessário um sistema de expressão de tempos, não apenas o modo indicativo, mas também os modos irrealis (hipotéticos). A opinião do falante sobre a narrativa encontra uma expressão natural por meio do mecanismo da linguagem; já na cinelinguagem, foram necessários esforços especiais para desenvolver meios adequados.

Como resultado, assim que surgiu para o cinematógrafo a necessidade de narrar, ele se deparou com a tarefa de imitar a estrutura da língua natural. A gramática da língua natural foi tomada como modelo e norma para construir a gramática da estrutura narrativa da cinelinguagem. Esse processo lembrava a criação de gramáticas para as línguas europeias *bárbaras* na época em que a gramática latina era considerada como ideal e, em geral, a única norma gramatical: a tarefa era encontrar, nas línguas nacionais, categorias que permitissem descrevê-las de acordo com a estrutura do latim.

Esse processo levou ao enriquecimento da cinelinguagem e ao fato de que quase tudo o que pode ser narrado em palavras também pode ser transmitido na linguagem da cinenarrativa.

A expansão do tempo gramatical se observa nos casos em que o protagonista se transfere mentalmente para uma outra época. Púchkin, em seu poema *Poltava* (1948, p. 15-67), ao descrever Kotchubei, preso e aguardando execução, cria os seguintes versos líricos:

Execução pela manhã. Mas sem medo
 Ele pensa na execução terrível;
 Da vida não se arrepende.
 Que é a morte? Sonho bem-vindo.
 Ele está pronto para deitar em um caixão sangrento.
 O sonho vence. Mas, meu Deus!
 Aos pés do vilão, cair em silêncio
 Como uma criatura muda,
 Ser entregue pelo poder do tzar
 Ao inimigo do tzar, à profanação.
 Perder a vida – e com ela a honra.
 Levar os amigos ao cadafalso.
 Ouvir suas maldições sob o túmulo,
 Inocente, deitar-se sob o machado,
 Encontrar o olhar alegre do inimigo
 E correr para os braços da morte
 Sem legar a ninguém
 Inimizade para com o seu algoz!

E ele se lembrou de sua Poltava,
 O círculo habitual de parentes, amigos,
 Riqueza e glória dos dias passados
 As canções de sua filha,
 A velha casa onde ele nasceu
 Onde conheceu trabalho e sono calmo,
 Tudo que desfrutou na vida

E que abandonou voluntariamente
E para quê? -

Mas a chave gira
No cadeado enferrujado – e, desperto,
O infeliz pensa: ei-lo!
Eis no meu caminho sangrento
Meu guia sob o estandarte da cruz
O poderoso destruidor de pecados,
Doutor da tristeza da alma, servo
Do Cristo por nós crucificado,
Que me traz Seu sangue e corpo sacros.
Me fortalecerei,
Enfrentarei a morte sem medo
E da vida eterna comungarei! (PÚCHKIN, 1948, p. 15-67)⁶

É um roteiro pronto. A imagem de Kotchubei na masmorra será percebida como uma ação em curso no tempo presente; já suas memórias, incluídas no filme sob uma forma convencional (por exemplo, como um influxo, uma combinação da pose sonhadora do herói com música lírica que soa inesperadamente, etc.), são percebidas como um passado no presente. O papel de um interruptor de tempo pode ser desempenhado pelo sonho (cf. *A infância de Ivan*, 1962, de Andrei Tarkóvski, em que o procedimento é significativamente mais complexo: sonha-se não apenas com o passado, mas também com o futuro possível não realizado; alterna-se não apenas o tempo, mas também o modo; ao mesmo tempo, como é óbvio que Ivan, o protagonista do filme, não pode sonhar com sua vida não vivida, aparentemente, é o espectador que se torna o sujeito do sonho: é ele que se transfere, por meio das reflexões, para um futuro condicional).

Assim, as categorias verbais combinadas – temporal e aspectual – aparecem na tela. O tempo é percebido pelo participante da ação na tela como presente e real (mesmo que retrate o historicamente passado) e o espectador é convidado a tomá-lo como o presente. Incondicionalmente presente para as personagens do filme, ele é condicionalmente presente para o público; *condicionalmente* porque o espectador, graças aos trajes históricos, ao cenário e ao enredo, está protegido da identificação completa entre o tempo do filme e o presente da sua época, e *presente* devido ao fato de que, no momento da sessão, o espectador deve experimentar psicologicamente o estado de uma pessoa que não tem consciência da experiência histórica posterior. Por exemplo, quando, no filme inglês *O homem que não vendeu sua alma* (*Man for all seasons*, 1966; direção de Fred Zinnemann), dedicado à vida de Thomas More, após a execução do protagonista, a voz do locutor nos bastidores relata em que momento e circunstâncias morreram Henrique VIII e outros perseguidores de Thomas More,

⁶ Tradução nossa (N. das T).

isso soa como uma profecia. Ao mesmo tempo, eis o que é interessante: o texto do locutor é gramaticalmente pretérito, pois, dirigindo-se ao público do século XX, narra os acontecimentos da segunda metade do século XVI. Mas é percebido como um tempo futuro, pois, em relação aos acontecimentos do filme, narra aquilo que aconteceu após o seu fim. Essa previsão profética na forma gramatical do pretérito é exclusivamente característica da percepção do tempo no cinema.

Não é difícil perceber que um conflito no qual se opõem, por um lado, o presente e o modo indicativo e, por outro, os tempos passado e futuro e todos os tipos de modos verbais irrealis, é uma colisão entre o mundo cinematográfico e o mundo linguístico e gramatical. Uma das principais propriedades do cinema – a ilusão da realidade, o desejo de renovar constantemente no espectador a sensação de autenticidade daquilo que está acontecendo na tela, a sugestão de que ele lida não com os signos das coisas, mas com as próprias coisas – entra em conflito com a exigência de criar uma gramática, sem a qual a narrativa é impossível. No entanto, a gramática organiza não a realidade, mas a língua⁷. A gramática tem uma realidade própria, e, do seu ponto de vista, as formas irrealis do verbo são tão reais quanto as indicativas. A elaboração dos meios de narração fílmica retrata a trajetória desse conflito, vestígios da transformação das imagens visíveis e materiais em signos de categorias gramaticais. A natureza condicional (convencional) dos meios gramaticais da cinenarrativa se manifesta no fato de que estes não dependem de quaisquer propriedades dos objetos reais, mas repousam em um simples acordo tácito entre o diretor e os espectadores. O espectador deve simplesmente aprender que este ou aquele momento do filme, neste caso, significa, por exemplo, a irrealidade da ação.

Desse modo, no filme inglês *Se... (If...)*, 1968; dirigido por Lindsay Anderson), cujo tema é o mundo interior dos adolescentes que estudam num colégio, os quadros da vida real e dos desejos ou dos pensamentos desse ou daquele personagem são apresentados de modo alternado e sem nenhum sinal que distinga uma parte da outra. É preciso que o espectador saiba distinguir as partes do filme aparentemente idênticas, mas diferentes em sua modalidade. Por exemplo, quando os adolescentes estão no telhado com metralhadoras, preparando-se para abrir fogo contra seus pais que chegaram ao encontro de domingo e, como se fosse uma pintura, caminham formando uma corrente pela campina, o espectador deve estar dentro do estilo irônico do diretor e entender que é preciso colocar mentalmente um *se* na frente daquilo que se vê. Aqui a natureza convencional da estrutura gramatical é exposta de forma mais nítida do que no filme americano *Os homens de amanhã (Bless the beasts and children)*, 1971, de Stanley Kramer, em que a imagem de uma mãe atirando no menino, o

⁷ A autonomia da estrutura da língua em relação à estrutura da realidade não exclui, mas subentende a interação entre elas e, em particular, o fato de percebermos a realidade por meio da estrutura da língua em que refletimos sobre ela.

protagonista do filme, como um caçador contra um alvo, é introduzida no contexto de um sonho e, portanto, é motivada externamente.

Para expressar o potencial, isto é, um modo do possível definido como "uma forma modal que expressa a ideia de possibilidade ou viabilidade em oposição a um modo irreal que expressa a ideia de uma hipótese irrealizável"⁸ (observemos que, a partir do ponto de vista da cinenarrativa, ambas as narrativas são irreais, uma vez que não são realizáveis), são utilizadas, via de regra, duas versões consecutivas do mesmo episódio. Nesse caso, a natureza linguística formal de tal construção se manifesta no fato de que o espectador percebe essas versões (deve aprender a percebê-las!) não como sequenciais no tempo, mas como possibilidades simultâneas existentes. No filme *O último ano em Marienbad* (*Last year in Marienbad*, 1961) de Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet, nunca sabemos qual versão reflete o acontecimento real. A correlação entre o indicativo e o potencial é construída de forma diferente na *Melodia esquecida para flauta*⁹ (*Забытая мелодия для флейты*, 1987) de Eldar Riazánov. Aqui, também, na tela à nossa frente, estão se desenrolando sucessivamente, em cada episódio-chave da trama, duas versões opostas. A chave para a distribuição das categorias gramaticais é o caráter do protagonista. Logo percebemos que o protagonista é uma pessoa fraca que o tempo todo quer fazer uma coisa, mas na prática realiza algo completamente diferente. Ao mesmo tempo, sua natureza gentil, mas covarde, o leva a agir com decência, enquanto os costumes do mundo burocrático o estimulam a ações hipócritas e mentirosas. Por isso, quando o protagonista se encontra em situações tocantes ou dramáticas e se manifesta como uma pessoa honesta e corajosa (por exemplo, no episódio em que ele renuncia ao cargo e retorna à sua amada, disposto a viver na pobreza), o espectador sabe que aqui caberia uma inserção do tipo: *Seria bom se, pensou ele...* ou *ele sentiu um desejo*; já quando ele profere um discurso burocrático-oficial sem sentido, estamos diante de um ato real do personagem.

Entretanto, o conflito entre a abordagem ingênua-realista e a gramatical-formal leva à criação de algo terceiro, típico da cinenarrativa. Por um lado, temos a oportunidade de superar a psicologia ingênua-ilusionista da percepção do cinema, e isso abre, por exemplo, as portas para a ironia e, em geral, para várias formas de pragmática do cinetexto (a relação do diretor e dos espectadores com o mundo do cinema). Por outro lado, a natureza visual e concreta do filme torna impossível perceber as categorias formais apenas como formais. Se imaginarmos um texto como: *Que vocês morram, – pensou ele sobre sua esposa e sogra*, o efeito desses pensamentos e expressões rudes não será nada comparável aos episódios de *Divórcio à italiana* (*Divorzio all'italiana*, 1961), de Pietro Germi, em

⁸ MAROUZEAU, Jules. *Dicionário dos termos linguísticos* (*Словарь лингвистических терминов*). Moscou: Izdatelstvo inostranoi literatury, 1960, p. 222, tradução nossa.

⁹ Tradução nossa (N. das T).

que a mãe e a sogra do protagonista caem diante de nossos olhos, abatidas por uma descarga de metralhadora (modo optativo), ou em um episódio terrível em que ele faz delas sabão. Na corriqueira comédia tcheca *De rei para rei* (*Král králů*, 1963; dirigida por Martin Frič), há um episódio assim: um terrorista dá a seu inimigo, a quem ele precisa destruir, uma caneta contendo uma mina embutida. Este, sem suspeitar de nada, vai pela estrada em seu carro luxuoso e alcança uma velha camponesa tcheca que tenta atravessar a pista arrastando por uma corda uma cabra teimosa. O carro assusta a cabra, que se solta e foge. "Ah, que você exploda!", resmungua a velha com raiva. E, então, ouve-se uma explosão ensurdecedora, e, no lugar do carro, sobra apenas um funil. "Eu não queria isso", sussurra a velha. Aqui temos, diante de nós, por assim dizer, uma demonstração das diferenças entre a ação irreal na fala e no cinema. No cinema, o irreal é sempre muito mais real do que no texto verbal.

Para separar a ação real da irreal, nas diferentes modalidades, pode-se usar a oposição entre fotografia em cores e preto-e-branco, bem como as várias formas possíveis de uma câmera de curto alcance ou de uma câmera de mão. Um mestre das nuances sutis entre a ação real e a potencial foi o famoso cinegrafista soviético Serguei Urussiévski, que criou, por exemplo, no filme *Quando voam as cegonhas* (*Летят журавли*, 1957), imagens impressionantes do casamento não consumado de Borís. A irrealidade das ações é representada tanto pelos quadros do moribundo Borís, em paralelo ao conteúdo principal, quanto pelo desfoque leve da imagem, com a filmagem acelerada, em uma parte, e a alta velocidade dos movimentos na outra; toda a visão agonizante é dada em um ritmo diferente.

O próximo nível da narrativa é extrafrasal. É aqui que as leis da retórica entram em jogo: certas partes do texto do cinetexto – as frases do filme – entram em relações estruturais de paralelismo, oposição, contraste, identificação e, como resultado, surgem significados adicionais. A correlação das partes, via de regra, é acompanhada e sinalizada ao espectador por repetições no início das cinefrases (anáforas). Assim, por exemplo, em *O sétimo selo* (*Det sjunde inseglet*, 1956), de Ingmar Bergman, uma cena repetitiva do jogo de xadrez entre o Cavaleiro e a Morte marca a divisão do filme em partes correlatas do enredo.

O próximo nó do conflito é a correlação entre o rosto que vemos na tela e que pertence ao ator real, e a personagem como uma unidade narrativa, um elemento do enredo. Em nossa consciência comum, esses dois conceitos estão tão intimamente relacionados que seu desmembramento parece artificial. No entanto, na realidade, essas são duas forças opostas. O rosto do ator pertence ao mundo real; esse é o rosto de uma pessoa que tem nome e sobrenome, uma vida própria que vai além do filme, muitas vezes bem conhecida dos espectadores. O espectador está acostumado a ver esse rosto em outros filmes também. Ele combina os diferentes papéis desempenhados por aquele ator em uma certa personalidade convencional que possui uma existência independente. Isso é

especialmente perceptível no destino das *estrelas* do cinema. Porém, para se obter uma narrativa, os trechos de texto devem ser construídos de acordo com as leis de formação do enredo, assim como as cinefrases devem ser construídas de acordo com as leis da sintagmática (relação dos quadros em uma cinefrase). Se num caso agem as leis de repetição e comparação entre os elementos dos quadros, no outro estão vigentes as leis da repetição das personagens e da sua inclusão nas colisões típicas dos enredos reconhecíveis pelo espectador.

Façamos mentalmente um experimento: durante a exibição do filme, inserimos, entre suas partes, uma caixa com outro filme. Os espectadores, é claro, percebem imediatamente o erro, já que na tela ocorre uma violação da lógica do enredo e as personagens que atuaram até então são substituídas por outras sem qualquer explicação. No entanto, podemos imaginar duas dessas situações: ou é inserida parte de um outro filme em que os mesmos atores estejam envolvidos na representação de um enredo diferente ou é inserida parte de um outro filme, onde os mesmos papéis são desempenhados por outros atores. Obviamente, em cada um desses casos, teremos diferentes violações do mecanismo narrativo. No primeiro caso, o elemento material-visual da cinelinguagem será preservado e a parte da estrutura narrativa que foi transferida para o cinema a partir da experiência da narrativa verbal será destruída. No segundo caso, a parte do enredo verbal será preservada e não será difícil recontar tal filme. No entanto, será difícil assistir. Daremos um exemplo em que a discrepância entre essas duas camadas de enredo transforma-se em um recurso artístico consciente.

No filme de Luis Buñuel *Esse obscuro objeto do desejo* (*Cet obscur objet du désir*, 1977), o protagonista procura apoderar-se da jovem por quem está apaixonado. O nome da menina é Conchita. No entanto, o papel de Conchita é desempenhado por duas atrizes de aparência muito diferente, representando dois tipos diferentes deliberadamente escolhidos. Mesmo os caracteres que essas atrizes encarnam são diferentes: em um caso, as pretensões do protagonista se frustram devido à castidade exagerada da garota, e no outro, devido à sua depravação, igualmente exagerada. O protagonista perde constantemente a orientação e o espectador também. Porém, após um certo período de tempo, o espectador aprende a navegar e a ignorar as diferenças de aparência e as contradições, digamos, demonstrativas, como, por exemplo, no episódio em que Conchita (uma atriz) entra pela porta e tem em suas mãos uma bolsa branca, e quando ela (outra atriz) sai, a bolsa é preta. Rejeitamos o usual: *aparência diferente, portanto, personagem diferente* e aceitamos a regra do jogo: *aparência diferente, mas a mesma personagem*. Como identificamos essas duas moças como uma única personagem? A questão, é claro, não é apenas que elas tenham o mesmo nome. O mais importante é que tenham as mesmas relações com as outras personagens, com o espaço, com o mundo ao seu redor. Elas ocupam o mesmo lugar no enredo e dão continuidade uma à outra no desenvolvimento do enredo. Assim, a camada *literária* da narrativa – recontável

em palavras e que, em certo sentido, coincide com o roteiro – e a camada puramente cinematográfica, que pode ser imaginada visualmente, mas não pode ser reexpressa em palavras, formam uma dualidade complexa que está na base do enredo cinematográfico.

Portanto, temos, diante de nós, duas possibilidades igualmente valiosas da cinenarrativa. Qualquer história, qualquer narrativa no cinema pode ser transmitida de duas maneiras: por meio de uma cadeia descontínua de imagens ou de uma cadeia contínua, mas mutável dentro de si mesma. O caso extremo da narrativa *descontínua* é um filme composto de fotografias imóveis. Já o caso extremo da narrativa contínua é um filme que consiste de um só quadro¹⁰ – o filme de Alfred Hitchcock *A corda* (*Rope*, 1948) é um exemplo clássico do quadro ininterrupto. Entre esses dois polos, encontra-se uma ampla gama de possibilidades estilísticas. O diretor faz uma escolha. Ele está livre para explorar uma das duas poderosas tradições da estilística do cinema. Por trás de cada uma dessas tradições, está certa visão de mundo e cada uma delas representa seu próprio tipo de pensamento cinematográfico. ●

1993

Referências

A CORDA (*Rope*). Direção: Alfred Hitchcock. EUA: Transatlantic Pictures, 1948. 80 min.

A INFÂNCIA de Ivan (*Иваново детство*). Direção: Andrei Tarkóvski. URSS: Mosfilm, 1962. 96 min.

A MULHER infiel (*La femme infidèle*). Direção: Claude Chabrol. França: Cinégaï S.p.A.; Les Films de la Boétie, 1969. 90 min.

A PASSAGEIRA (*Pasazerka*). Direção: Andrzej Munk e Witold Lesiewicz. Polônia: Zespół Filmowy Kamera, 1963. 58 min.

CHKLÓVSKI, Viktor Borissovitch. *A teoria da prosa* (*Теория прозы*). Moscou: Federatsia, 1929.

DE REI para rei (*Král králů*). Direção: Martin Frič. Tchecoslováquia: Filmové studio Barrandov, 1963. 91 min.

DIVÓRCIO à italiana (*Divorzio all'italiana*). Direção: Pietro Germi. Itália: Galatea Film; Lux Film; Vides Cinematografica, 1961. 105 min.

ESSE obscuro objeto do desejo (*Cet obscur objet du désir*). Direção: Luis Buñuel. França, Espanha: Greenwich Film Productions; Les Films Galaxie; In Cine, 1977. 105 min.

LOTMAN, Lúri. *A semiótica do cinema e os problemas da estética cinematográfica* (*Семиотика кино и проблемы киноэстетики*). Tallinn: Eesti Raamat, 1973.

LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.

¹⁰ A palavra russa *кадр* que traduzimos ao longo do ensaio como *quadro* pode significar tanto enquadramento, uma única imagem estática, quanto *plano* como uma unidade filmada desde o momento em que a câmara inicia até o momento em que ela para. Agradecemos a Luis Felipe Labaki pelos esclarecimentos (N. das T).

LOTMAN, Lúri. Priróda kinopovestvovánia (A natureza da narrativa cinematográfica). *In: Ob iskússtve (Sobre a arte)*. São Petersburgo: Iskússtvo-SPB. 2005, p. 661-670.

MAROUZEAU, Jules. *Dicionário dos termos linguísticos (Словарь лингвистических терминов)*. Moscou: Izdatelstvo inostranoi literatury, 1960. p. 222.

MELODIA esquecida para flauta (*Забывтая мелодия для флейты*). Direção: Eldar Riazánov. URSS: Mosfilm, 1987. 134 min.

NO TEMPO das diligências (Stagecoach). Direção: John Ford. EUA: Walter Wanger Productions, 1939. 96 min.

O HOMEM que não vendeu sua alma (A man for all seasons). Direção: Fred Zinnemann. Reino Unido: Columbia Pictures, 1966. 120 min.

O ÚLTIMO ano em Marienbad (Last year in Marienbad). Direção: Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet. França, Itália: Terra Film; Societé Nouvelle des Films Cormoran; Precitel; Como Films; Argos Films; Les Films Tamara; Cinétel; Silver Films; Cineriz, 1961. 94 min.

OS 39 degraus (The 39 steps). Direção: Alfred Hitchcock. Reino Unido: Gaumont-British Picture Corporation, 1935. 96 min.

OS HOMENS de amanhã (Bless the beasts and children). Direção: Stanley Kramer. EUA: Stanley Kramer Productions, 1971. 109 min.

O SÉTIMO Selo (Det sjunde inseglet). Direção: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1956. 95 min.

PARIS, Texas. Direção: Wim Wenders. Alemanha Ocidental, França: Road Movies; Filmproduktion GmbH; Argos Films, 1984. 147 min.

PÚCHKIN, Aleksandr Sergueievitch. Poltava. *In: PÚCHKIN, Aleksandr Sergueievitch. Obra completa em 16 volumes*. Moscou: Khudojestvennaia literatura, 1948. v. 5. p. 15-67.

TCHUKÓVSKAIA, Lídia. Notas sobre Anna Akkmátova: 1938-1941. (*Записки об Анне Ахматовой 1938-1941*). Moscou: Soglassie, 1997. v. 1.

QUANDO voam as cegonhas (*Летят журавли*). Direção: Mikhail Kalatozov. URSS: Mosfilm, 97 min, 1957.

SE... (If...). Direção: Lindsay Anderson. Reino Unido: Memorial Enterprises, 1968. 111 min.

On the nature of cinematographic narrative

LOTMAN, Yuri

Translated by  KONDRATIUK, Márcia Chagas;  AMÉRICO, Ekaterina Vólkova

Abstract: The essay *On the nature of cinematographic narrative* (1993) is one of the last works by Yuri Lotman that concentrates his reflections on cinematographic art, a theme to which, in 1973, the semiotician had dedicated the book *Semiotics of cinema and problems of cinematic aesthetics* (in the Portuguese translation published in Portugal, *Estética e semiótica do cinema*). According to Lotman, cinematographic art imitates the structure of a natural language and, therefore, is an essentially narrative art that elaborates its own language (cinelanguage). Within a cinematographic work, seen as a text, it is possible to highlight phrases, verb tenses and even rhymes and anaphoras. Lotman also points out the complex duality of the cinematographic plot, composed of two layers: the “literary” layer – recountable in words and which, in a certain sense, coincides with the script – and the purely cinematographic layer, which can be visually imagined, but cannot be re-expressed in words.

Keywords: Yuri Lotman; semiotics of cinema; cinelanguage; cinematic narrative.

Como citar este artigo

LOTMAN, Iúri. Sobre a natureza da narrativa cinematográfica. Tradução de Márcia Chagas Kondratiuk e Ekaterina Vólkova Américo. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, n. 1. São Paulo, abril de 2023. p. 1-14. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

LOTMAN, Yuri. Sobre a natureza da narrativa cinematográfica. Translated by Márcia Chagas Kondratiuk and Ekaterina Vólkova Américo. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, issue 1. São Paulo, April 2023. p. 1-14. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 08/07/2022.

Data de aprovação do artigo: 07/12/2022.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

