

# Semiótica: a narratividade como dimensão orgânica do cinema

**Filipe Artur de Sousa Queiroz<sup>1</sup>**  
Universidade Federal de Goiás

**Resumo:** O objetivo central deste trabalho é delinear a dimensão da narratividade na atividade filmica. Para tanto, trabalha-se com a estratégia de se firmar na teorização do filósofo brasileiro André Parente. A partir do procedimento de significação e de compreensão do cinema como produtor de signos, sua localização dentro da semiótica deleuziana faz-se como legítima e a narratividade no cinematográfico surge, então, como algo orgânico, o que acaba por viabilizar futuras aproximações entre história e cinema. E como forma efetiva de melhor visualização desta potencialidade reflexiva, o trabalho dedica-se a analisar trechos específicos da obra de Quentin Tarantino.

**Palavras-chave:** narratividade; Parente; semiótica; cinematográfico.

SOUZA QUEIROZ, Filipe Artur. **Semiótica: a narratividade como dimensão orgânica do cinema.** *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 9 (21): 261-274, setembro a dezembro de 2022. ISSN: 2358-5587

<sup>1</sup> Possui graduação e mestrado em História, pela Universidade Federal de Goiás e, atualmente, é doutorando no mesmo Programa de Pós-graduação em História. Pesquisa cinema dentro da relação e contexto da teoria da história e história visual. Seu objeto de pesquisa é a narrativa histórica e cinematográfica, especificamente a obra do cineasta Quentin Tarantino. Também é professor de história e pedagogo.

## **Semiotics: the narrativity as organic dimension of cinema**

**Abstract:** The principal objective of this work is to outline the dimension of narrativity in film activity. For that, we work with the strategy of establishing itself in the theorization of the Brazilian philosopher André Parente. From the procedure of signification and understanding of cinema as a producer of signs, its location within Deleuze semiotics is made as legitimate and narrativity in cinematography emerges, then, as something organic, which ends up enabling future approximations between history and movie theater. And as an effective way to better visualize this reflective potential, the work is dedicated to analyzing specific excerpts from Quentin Tarantino's work.

**Keywords:** narrative; Parente; semiotics; cinematographic.

## **Semiótica: la narratividad como dimensión orgánica del cine**

**Resumen:** El objetivo principal de este trabajo es esbozar la dimensión de la narratividad en la actividad cinematográfica. Para eso, trabajamos con la estrategia de asentarse en la teorización del filósofo brasileño André Parente. A partir del procedimiento de significación y comprensión del cine como productor de signos, se legitima su ubicación dentro de la semiótica deleuziana y surge, entonces, la narratividad en la cinematografía como algo orgánico, que termina posibilitando futuras aproximaciones entre historia y cine. Y como una forma eficaz de visualizar mejor este potencial reflexivo, el trabajo está dedicado a analizar extractos específicos de la obra de Quentin Tarantino.

**Palabras clave:** narratividad; Parente; semiótica; cinematográfico.

## Visão Geral

Neste trabalho, delineiam-se possíveis pontos de conexão entre atividades narrativas. Porém, a temática se estabelece de uma outra maneira, já que se objetiva trabalhar com elementos específicos. Neste sentido, a pergunta e diretriz geral que direciona e viabiliza toda a discussão é a seguinte: o que se localiza na narrativa cinematográfica aplica-se à histórica? Isto é, a narrativa histórica organiza-se por meio dos mesmos parâmetros que regulam a narrativa fílmica? Trabalha-se com a dimensão da narratividade do cinema como objeto de análise em uma estratégia de localizá-la entre a teorização e a prática.

Diante deste quadro aproximativo exposto, faz-se interessante uma rápida discussão a respeito do estatuto do próprio cinema, dentro do contexto das ciências sociais, de uma maneira geral – e da história, de uma maneira específica. É sabido que o cinema, quando ainda em suas origens, devido ao seu caráter de reprodutibilidade técnica, se localizava, no mínimo, num limítrofe entre arte e produção cultural. Contudo, devido ao avanço de suas potencialidades criativas, contemplativas e representativas a sétima arte se fez cada vez mais forte como um espaço/lugar capaz de produzir e também emancipar o espírito. Neste sentido, portanto, o cinema acaba por ter características específicas dentro de toda a discussão sobre a própria legitimidade da arte: é capaz de sublimar o espírito e, ao mesmo tempo, devido às suas formas de produção em larga escala, planificar e ideologizar grandes projetos de massificação. É justamente aí um dos (entre vários) status do cinema que se localiza numa situação de fronteira.

Uma coisa é abordar a questão do status do cinema enquanto arte em contraposição à produção cultural. Outra coisa é discutir o seu estatuto dentro dos regimes epistemológicos das ciências humanas. Muito se sabe que é endereçado primariamente à Wilhelm Dilthey a diferenciação entre ciências da natureza e ciências do espírito. Tal questão se faz interessante retomar, pois, é nesta diversificação que a relação moderna entre sujeito e objeto na episteme das práticas científicas começa a se desenvolver. Já que as ciências do espírito, guardado algumas ressalvas históricas, designadas atualmente como ciências sociais (como a história e a sociologia), acabam por possuir proximidades fortes e extensas na relação expressamente dicotômica e didática entre: o agente que realiza a pesquisa (sujeito) e aquilo que é pesquisado (objeto). Ou seja, o objeto das ciências sociais, especificamente, se faz como produto direto daqueles mesmos agentes que o pesquisa. Portanto, tem-se no contexto das humanidades o esforço humano em significar os próprios produtos humanos, dentro de um regime epistemológico particular. Assim, tem-se uma diferenciação entre tipos de epistemologias que acabam por gerar/produzir particulares metodologias de abordagens interpretativas distintas para interação científica com os produtos humanos – com o intuito de produção de significados.

É justamente nesta linha de entendimento que se desdobra o estatuto do cinema dentro do contexto das ciências sociais. Mas para recortar ainda mais, se faz necessário delimitar a questão de qual ciência social deseja especificar quando no trato com o cinema. Pois sabe-se que o procedimento de análise da obra fílmica por vias das científicidades sociais acaba por resvalar em diretrizes epistemológicas que culminam em questões metodológicas. Se trata daquela básica e

elementar pergunta teórica de início de pesquisa: como se pretende trabalhar com o cinema? E para responde-la é fundamental, primeiramente, designar qual o campo epistêmico que se está trabalhando: se se faz uma abordagem analítica do tipo filosófica, sociológica ou mesmo histórica do cinema – lembrando que para os parâmetros sociológicos o cinema se localiza entre o científico e o artístico. Feita tais ponderações, segue-se, então, para uma espécie de fundamentação teórica da ciência social a qual trabalhará, para, por fim, especificar quais serão as metodologias utilizáveis.

Essa questão da fronteira do cinema entre arte e seu caráter de reproduzibilidade também se observa na dimensão da narrativa. Quando se questiona a respeito da essencialidade narrativa do cinema somos induzidos, numa primeira instância, a naturalizar uma perspectiva narrativa à prática cinematográfica. Em contrapartida, contudo, o que se observa quando na contemplação da história do cinema mundial (europeu, estadunidense, asiático e latino-americano) é a formação de vários procedimentos fílmicos distintos que buscam expressar um pensamento, uma ideia ou até mesmo uma sequência de fatos. Não se trata em absoluto de sustentar a ideia de que todas essas práticas, afinal, eram formas distintas de qualquer narratividade. Compreende-se, por exemplo, que o cinema europeu (francês) moderno, a partir da década de 1960, passa a, no mínimo, problematizar a forma narrativa consagrada pelo cinema hollywoodiano (1940). O que se pretensa esboçar aqui são, por exemplo, concepções históricas do cinema a partir da visão de Ismail Xavier (XAVIER, 2005): cinema antigo ou clássico, cinema intelectual, cinema moderno e o cinema desconstrução. Para tanto, diante da constatação de tais procedimentos, começa-se a especular outras formas de cinema que não seja necessariamente o narrativo – como os cinemas não-narrativos do pós-guerra, analisados por Parente (2000).

Como supracitado a linha de reflexão deste trabalho gira em torno da aproximação entre cinema e história. Desta forma, a história, destarte, se faz como a ciência social base de toda a nossa análise. Mas, afinal, o que é a história? Pergunta esta que já fora extensa e fervorosamente respondida e discutida por vários autores. Entre eles, destaca-se a célebre definição de Marc Bloch de que história é a ciência do homem no tempo. Neste sentido, onde se observa a existência e até mesmo a persistência da relação entre o humano e o tempo, destaca-se o papel da história na construção de sentidos humanos. Mesmo que Bloch tenha articulado a célebre e mais utilizada definição de história, este trabalho se concentra para a ocasião nos esforços teóricos de Jörn Rüsen e sua teoria da história. Pois é justamente em seu esforço teórico que reside um certo, atual e muito bem fundamentado compilado sobre o papel da narrativa na fundamentação da ciência histórica. Esse procedimento é designado pelo autor como paradigma narrativista:

O pensamento histórico, em todas as suas formas e versões, está condicionado por um determinado procedimento mental de o homem interpretar a si mesmo e a seu mundo: a narrativa de uma história. Narrar é uma prática cultural de interpretação do tempo, antropológicamente universal. A plenitude do passado cujo tornar-se presente se deve a uma atividade intelectual a que chamamos de 'história' pode ser caracterizada, categoricamente, como narrativa. A 'história' como passado tornado presente assume, por princípio, a forma de uma narrativa. O pensamento histórico obedece, pois, igualmente por princípio, à lógica da narrativa. Essa tese é tratada, na teoria da história, como o paradigma narrativista. (RÜSEN, 2010: 149)

Mas, afinal, o que se pretensa ao trazer essa teorização? Primeiramente, quebrar alguma possível fragilidade teórica que possa existir quanto ao estatuto do cinema, para as diretrizes epistemológicas que aqui se propõe – ou seja, reforçar

o recorte teórico e metodológico. Neste sentido, é justamente o elemento “narrativa” o responsável por ser este ponto de inflexão entre história e cinema. A história se faz como essencialmente narrativa, segundo o paradigma narrativista ruseniano, pois, solicita para si uma constituição teórica do tipo temporal e interpretativa – a ciência histórica que comporta a dimensão temporal e que, também, deve comportar a dimensão interpretativa. Exposto e introduzido tais questões, passe-se agora para uma rápida e breve introdução sobre os movimentos deste trabalho.

O primeiro movimento, portanto, fixa-se na exposição das ideias de André Parente, filósofo brasileiro orientado por Gilles Deleuze. O motivo para escolha de suas fundamentações gira em torno da aproximação que o autor estabelece com as recomendações deste trabalho: Parente elenca, em alguns instantes, uma relação entre a narrativa histórica e a narrativa cinematográfica. Porém, sua relação concebe-se em uma proporção dicotômica, quadro este que melhor se desenvolve diante do efetivo entendimento de toda sua empresa reflexiva: definir, por meio da abordagem filosófica, a organicidade narrativa da atividade fílmica. Para tanto, o filósofo resgata a semiótica deleuziana e, ao mesmo tempo, rompe com ela para que uma perspectiva de organicidade seja concebida.

Em outro momento, é realizada a leitura de alguns elementos da obra de Quentin Tarantino, orientado pelas perspectivas anteriormente levantadas. Neste procedimento, não se deseja apenas confirmar a validade da força reflexiva de Parente. Busca-se extrapolar qualquer comportamento experimental e/ou laboratorial como este. A aplicabilidade da filosofia narrativa de Parente em Tarantino possui a finalidade de reflexão a respeito da essência narrativa que comporta a atividade cinematográfica. Portanto, metodologicamente, recorta-se específicas ocasiões da obra do diretor em que a questão da narratividade no cinema faz-se intensa e frutífera para a discussão. Toda esta empreitada reflexiva auxilia, em pesquisas e em momentos futuros, a trabalhar com o mesmo princípio de organicidade narrativa da história, ou seja, a essencialidade narrativa da produção histórica.

## **A narrativa a partir da filosofia: a perspectiva de André Parente**

Passa-se agora para a abordagem que André Parente dedica à narrativa cinematográfica. Em se tratando das elucidações de Parente, deve-se reforçar que seu fundamento, sua base teórica, sustenta-se na recuperação da semiótica estabelecida por Gilles Deleuze (DELEUZE, 1985; 1990). Como bem expressa o subtítulo da sessão, o diferencial da abordagem e até mesmo a “definição” de narrativa que André Parente estabelece residem no trato filosófico que o autor busca articular. Este tipo de procedimento acaba por acarretar uma série de inovações e de consequências teóricas. A exemplo, pode-se citar o questionamento interino de abordagens que buscam estruturar a dimensão da narrativa cinematográfica dentro dos limites da linguística.

A obra de Parente (2000) divide-se em duas partes: “Abordagem geral da narrativa cinematográfica” e “O experimental, o direto e o disnarrativo”. A primeira parte dedica-se a discutir, a questionar e a definir os pressupostos da narrativa e da narrativa cinematográfica. Esta passagem é considerada a mais densa e complexa, em que seus referenciais teóricos são colocados em contrastes com o intuito definição da prática narrativa. Já na segunda parte, nota-se o desenvolvimento de uma espécie de prática da abordagem teórica articulada anteriormente.



É justamente aí que se vê a aplicabilidade (da abordagem teórica em um específico objeto, o cinema do pós-guerra.

O propósito da obra de Parente (2000) é resolver um problema claro e específico: a falsa dicotomia que, ao longo da história das teorizações cinematográficas, estabeleceu-se entre “cinema narrativo” *versus* “cinema não-narrativo”. Para o autor, aqui seguindo os passos de seu mestre, o cinema possui uma natureza imagética e, portanto, a narração não se configura como um processo linguístico. A narração cinematográfica não é, pois, uma sucessão, por exemplo, de enunciados (como faz crer a narratologia, por exemplo, (GAUDREAU e JOST, 2009), mas sim uma sucessão imagética. A ordem do cinema não é, então, da categoria do discurso (enunciativo), mas da imagem, o que confirma, assim, o enquadramento das tipologias de Parente nas ferramentas semióticas elencadas por Deleuze. Contudo, Parente (2000) procura utilizar tais ferramentas no intuito de montar seu próprio arcabouço explicativo para superação da dicotomia estabelecida entre não-narrativo *versus* narrativo.

O foco central que este trabalho mantém com o pensamento de Parente necessita ser melhor explanado, devido à densidade e à especificidade da reflexão. Isto se refere basicamente ao tratamento que o filósofo dispensa à natureza narrativa do cinema. Como supracitado, sua vontade em superar a dicotomia narrativa, que insistiu (e insiste) em permanecer na história do cinema, configura-se como uma útil estratégia aos objetivos deste texto, pois, durante o desenvolvimento de seus procedimentos, Parente é capaz de conceber uma “definição” de narrativa cinematográfica. O termo é grafado de tal forma por sua abordagem não se caracterizar como “conceituação” precisamente. Ao refletir sobre a natureza narrativa da prática cinematográfica, Parente acaba por refletir a respeito da “dinâmica” e da “logicidade” da narrativa cinematográfica. Portanto, acredita-se que o mais importante seja justamente a exposição desta reflexão realizada pelo autor, na qual inclui a montagem de uma estrutura contextual teórica que habilita compreender o trato que o autor fornece à narrativa cinematográfica.

Parente inicialmente dedica-se a escrutar sobre as diretrizes teóricas que serão utilizadas. Neste momento, sobretudo, percebe-se que se inicia aí a crítica às abordagens semiológica do cinema, precisamente no que se refere à sua sintagmática – regra de uso linguístico fundamental do cinema. Sua crítica sustenta-se na regra elementar da abordagem levantada por Metz (1968 *apud* GAUDREAU, 2009): a noção de sujeição do cinema à narratividade, ou seja, a sujeição à ideia dos enunciados. Este tipo de procedimento deixa de lado, segundo Parente, a característica mais elementar do cinema, que é sua condição imagética. Esta subordinação acaba por se desenrolar numa espécie de círculo vicioso (PARENTE, 2000: 20). A sujeição do cinema à narratividade incorre na redução das imagens e da própria narrativa a enunciados submetidos à regra linguística sintagmática. O que o autor procura expressar na realidade, nesta sua crítica, é a incômoda dependência de atribuição à própria condição do cinema e da narrativa na sua centralidade, parâmetros estruturais da linguagem. O autor reivindica para o cinema, primeiramente, sua independência imagética, que precede qualquer processo de estruturação. Nesse sentido, o cinema configura-se como narrativo, não devido à sua possível natureza enunciativa, de ordem discursiva, mas devido ao seu caráter essencialmente imagético.

Segundo André Parente (2000), a problemática da sujeição do cinema à narratividade é que ela levanta dois pressupostos complementares e que se articulam como entraves: 1) a impressão de realidade (a questão da analogia): ideia sintag-

mática de que a imagem possui a capacidade de reproduzir algo de alguma realidade; e, portanto, 2) a capacidade cinematográfica, que se resumiria apenas “em endossar os clichês da pura representação” (GAUDREAULT, 2000: 21). Desta forma, o cinema não possuiria sua própria semiótica e estrutura de logicidade capazes de confeccionar *devir*. Para Parente, então, a atividade fílmica detém a habilidade de elaborar um devir, precisamente a partir das falsificantes imagens-tempo (PARENTE, 2000: 22). O cinema, diante disto, possui sua autonomia de composição e, sobretudo, de existência – sua materialidade não se encerra na sua submissão apenas à narratividade oriunda da linguística. Esta capacidade em desenvolver a criação de um devir é o que o configura como língua e escrita da realidade, elemento que o autor explicita como dupla articulação cinematográfica: apresentação da realidade por meio dela mesma. Este duplo processo imagético alimenta-se da realidade pura para se constituir e é exatamente este comportamento a característica que faz do cinema a escrita da realidade – concepção tomada de Deleuze (DELEUZE, 1985: 14).

Percebe-se, destarte, o interesse que o autor emprega ao utilizar as abordagens de origem semiótica. Em um primeiro momento, que se constitui numa densa fundamentação teórica, Parente procura formatar a compreensão da atividade cinematográfica, não por meio de diretrizes que a estruturam, mas, sim, por intermédio da retomada das discussões semióticas. Para tanto, o autor remete a Pasolini como o primeiro teórico a elaborar uma semiótica independente da linguística, mas que, entretanto, cabe à “Gilles Deleuze o mérito de fundamentação, com rigor e consistência, uma semiótica do cinema” (PARENTE, 2000: 23). O cinema possui um sistema de regras distinto da dinâmica da linguística, a saber: sistema de signo que difere da escrita e/ou da fala. É neste sentido que se viabiliza a acepção de “independência imagética cinematográfica”: a imagem de cunho cinematográfico que possui sua própria organicidade de signos e que, por isso, deve-se fazer incompatível a outras propostas de formatação estrutural. Por este ângulo, então, observa-se a necessidade da retomada deste tipo de abordagem, pois se buscará preservar a originalidade das relações imagéticas que o cinema possui com a realidade.

Neste tipo de acepção, o cinema faz-se inteiramente semiótico devido à sua condição imagética. Afinal, de acordo com Parente, é a partir de Deleuze que a atividade fílmica passa a ser articulada por signos e a postura do cinema diante dos ou em relação aos significados é a de algo para ser executável. Esta é uma outra dimensão no que concerne à questão da narratividade cinematográfica, pois, por este prisma, o cinema, paralelamente, além de imagético, é narrativo em sua essência-. Desse modo, o cinema e a narrativa cinematográfica configuram-se como enunciáveis. É justamente esta dimensão que caracteriza a linguística, por conseguinte, como detentora da possibilidade de efetivação no estudo do cinema como parte específica da semiótica, não podendo ela operar em sua significação, uma vez que o filme não se sustenta nas regras da língua. Parente nos coloca que o cinema é a matéria não-linguística que a língua transforma (PARENTE, 2000: 25). O que se verifica nesta discussão é o fato de que qualquer cinema privilegia sempre processos imagéticos e que, todavia, não são apenas eles que constituem a composição cinematográfica; são eles com frequência e simultaneamente também imagéticos e narrativos<sup>2</sup> (PARENTE, 2000: 27).

<sup>2</sup> Com isto, pode-se confeccionar uma contraposição das funções da semiologia com a semiótica. A primeira personificada pelas teorizações de Christian Metz – bem como seus seguidores; enquanto a segunda, por uma requintada e bem-elaborada miscelânea de estudos semióticos (precisamente, por meio do resgate das teorizações de Pasolini e das fundamentações de Deleuze). É evidente que a centralidade deste tipo de estratégia privilegia a abordagem semiótica, na qual desembocará num outro tipo de perspectiva de narrativa. Para tanto, porém, a estratégia do autor caracteriza-se em demonstrar

## A narrativa em André Parente

Neste instante, passa-se para o enfoque da narrativa. Fora mostrado até aqui que, para uma abordagem semiótica, o cinematográfico não deve ser entendido como aglomerado de enunciados, uma vez que o filme é, sobretudo, com frequência e simultaneamente, imagético e narrativo. Para afirmá-lo como tal, deve-se, previamente, atentar para a reflexão sobre o que se faz (e o que é) narrativo na atividade cinematográfica. Eis o que Parente realiza! Tática que se caracteriza, basicamente, pela inserção da filosofia neste tipo de discussão. Esta dinâmica organiza-se na exposição e na subsequente desconstrução das abordagens estruturais: a ideia de que a narração só não se faz como um fato cinematográfico devido às abordagens que tratam o cinema como objeto linguístico. Este fato é ocasionado pela disposição de algumas áreas do conhecimento em fazer do enunciado escopo privilegiado em suas abordagens (RICOEUR, 2010). A chave de leitura destas diretrizes expressa-se no entendimento das pretensões primordiais de Parente: colocar concepções narrativas em perspectiva<sup>3</sup>.

A contribuição de Parente surge da ideia de introdução de uma quarta dimensão a respeito da condição da narrativa. Exatamente neste sentido que reside, penso eu, a sua relevância reflexiva para o estudo da narrativa e, conseqüentemente, da narrativa cinematográfica. Novamente, seu respaldo teórico baseia-se na filosofia de Deleuze, que não se trata, em absoluto, de uma redução à ideia de enunciado, mas, sim, de uma condição de enunciável.

Inseparavelmente, o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas. Ele mostra uma face para as coisas e outra para as proposições. Mas ele não se confunde nem com a proposição que o exprime nem com o estado de coisas ou a qualidade que a proposição designa. Ele é exatamente a fronteira das proposições e das coisas. Ele é esse aliquid, a um só tempo extra-ser e insistência, esse mínimo de ser que convém às insistências. (DELEUZE *apud* PARENTE, 2000: 34)

A narrativa, portanto, recebe um outro trato, uma outra significação; sua condição é, antes de tudo, a de enunciável; não é nem o estado das coisas, nem o enunciado; seu lugar, como bem expressa a citação, é a fronteira; a condição para ser manipulada, trabalhada. Exatamente neste ponto que se estabelece a relação com a filosofia de Deleuze: a narrativa como condição de enunciável: movimento de pensamento que posiciona sua face para contemplação das duas dimensões, a representação e o próprio acontecimento. A narrativa, portanto, faz-se presente no mais elementar da vida, que está ligado ao processo que antecede, precede a enunciação: o momento de substantivação (PARENTE, 2000: 36). Desta forma,

primeiramente a imensa ineficiência que a linguística opera, ao lidar com a prática fílmica a partir de um viés estrutural – esquecendo-se das categorias mais fundamentais e elementares da imagem, o movimento e a sua condição imagética.

<sup>3</sup> Parente (2000) nos apresenta três maneiras existentes de proceder o estudo da narrativa: a maneira dos 1) semânticos da prosa, que tratam seu objeto de estudo, a narrativa cinematográfica, como sequência narrante; a maneira 2) dos semânticos da ação, que se caracteriza pela relação com a praxis (a ação do “fala-se”, “conta-se”), ligado à experiência da atividade de contar alguma história; e por fim 3) a perspectiva que entende a narrativa como operação síntese de nossa vida – narrativa como inteiramente significação (a visão de Paul Ricoeur, por exemplo). Vale dedicar uma especial atenção a esta passagem, pois nela reside uma relevância diferenciada – que é via de conexão entre as atividades narrativas. Parente esboça tanto críticas à obra de Ricoeur – como ao entendê-las como um representante dos que significam a narrativa como enunciado – quanto apropriações, quando retoma, posteriormente, o pensamento de Ricoeur no intuito de fortalecer a argumentação a respeito do comportamento de sua definição de narrativa: referindo-se, especificamente, ao movimento em direção à formação do todo, na tentativa de transformação do diferente, do heterogêneo, em uma totalidade inteligível. Para concepções de cunho histórico, como as deste trabalho, é plenamente compreensível a necessidade de uma ação (sentido) em tornar linguagem aquilo que ainda não o é, pois a função e o potencial de inteligibilidade podem e devem ser cada vez mais ampliados (dilação dos horizontes da universalidade: no caso da história, a questão do rigor científico) (PARENTE, 2000: 33).



o autor esboça uma certa tipologia síntese para se chegar ao momento de substantivação: a narrativa como função modo-início, a narração como *processo* e a história como *enunciável* (conjuntura para sofrer a ação). Por este ângulo, o cinema pode ser designado como escrita da realidade, não por elaborar, em suas representações, ações que se assemelham à realidade (ou o que se convencionou ser real, verídico). Ele é a escrita da realidade ou às vezes o próprio acontecimento, por justamente realizar os mesmos procedimentos que o aparelho sensório-motor realiza ao lidar com o puro devir.

A narrativa, portanto, é vista como potencial de formação de unidade. A partir disto, delineia-se dois tipos de narrativa: 1) narrativa verídica (ou narrativa monológica): é a identidade do eu, a unidade que permanece íntegra mesmo diante da multiplicidade; e 2) narrativa não-verídica: a que fragmenta a unidade, expressando uma variedade de devir, ressaltando, integrando o fragmento, a multiplicidade. Estas duas formas narrativas diferenciam-se não apenas por suas potencialidades e relações com a unidade e o fragmento, mas também por seus vínculos e formatações temporais. A narrativa não-verídica representa o próprio encontro e sua dimensão temporal faz esfacelar qualquer temporalidade pré-estabelecida ou já cristalizada. No inevitável encontro, tornar-se outro é a alternativa (PARENTE, 2000: 37-9). A narrativa verídica representa o próprio reconhecimento: o ato de reconhecer-se, não apenas identitariamente, pois, no caso da temporalidade, o presente é o que se confirma na expressão da própria narrativa. A narração e a narrativa, desta forma, não se organizam como consequência das próprias imagens aparentes - suas formações como produto do movimento imagético cinematográfico. É a própria narrativa que antecede qualquer estruturação (como as imagens e os enunciados).

A partir deste entendimento, evidencia-se que a dicotomia entre cinema narrativo e não narrativo se configura como irrelevante ou, como Parente mesmo expressa, como um falso problema. Afinal, baseado neste tipo de visão, toda atividade cinematográfica configura-se (com frequência) como narrativa.

## Mas afinal?

O propósito da obra de Parente é, como outrora falado, romper a dicotomia entre cinema narrativo e não-narrativo, que, como bem ressalta o autor, trata-se de um falso problema. Portanto, pensar o cinema em tais dualidades não se configura como salutar tarefa reflexiva. Deseja-se, por assim dizer, reler a história do cinema, em especial os cinemas vanguardistas do pós-guerra. Almeja-se significá-los a partir de outra dimensão, de outras perspectivas que não a do viés da semiolinguística. Em verdade, seu objetivo (o de Parente) firma-se numa fecunda tentativa de ruptura com tais diretrizes de análises. A inovação de seu aparato intelectual firma-se na inserção da filosofia nas problemáticas narrativas, ou seja, a filosofia para a narrativa. Percebe-se que este tipo de procedimento abre uma infinidade de caminhos e alternativas possíveis. Em alguns termos e em algumas temáticas, de fato, sua tecnologia reflexiva faz-se numa efetiva solução para nossos problemas - como a própria definição de narrativa, na atividade cinematográfica. O objetivo principal aqui é discutir uma maneira e uma forma de leitura da atividade narrativa cinematográfica.

## Quentin Tarantino e a narratividade do cinema: uma tipologia aplicada

Esta parte do trabalho se dedicará a aplicar a perspectiva filosófica de André Parente especificamente na obra de Quentin Tarantino. O motivo desta discussão clarifica-se na vontade de refletir a respeito da narratividade na atividade cinematográfica. Tal empreendimento, porém, não se caracteriza, como possa supor, em uma possível procura por comprovação das diretrizes operadas por Parente. As dinâmicas das quais este trabalho dispõe-se vão para além das recomendações de confirmação. O objetivo principal, portanto, é a discussão que a própria obra de Tarantino suscita a respeito da natureza do comportamento fílmico. Deve-se salientar que o próprio cineasta não se dedica ou se propõe a realizar uma discussão reflexiva deste tipo. Tarantino não necessariamente objetiva pensar em seus filmes acerca de como a propriedade cinematografia configura-se. Contudo, sua obra possibilita sugerir temas e eixos que problematizam e nos habilitam a utilizá-los para a reflexão sobre a natureza do cinema.

A perspectiva central, que orienta toda a meditação desta parte do trabalho, gira em torno da relação entre existência e experiência, uma concepção oriunda das diretrizes teóricas da história e da própria concepção de narrativa de André Parente. Porém, antes mesmo de seu desenvolvimento, faz-se necessário trazer à tona a discussão de uma característica elementar e sempre presente na obra de Tarantino: o caráter enciclopédico e a cinefilia. Tais caracteres são levantados por alguns autores, como Mauro Baptista (BAPTISTA, 2011:12).

O enciclopédico e eclético (e a cinefilia) que nos conta Baptista refere-se, precisamente, à característica do cineasta em trazer, para as suas narrativas, outras criações cinematográficas que a história do cinema dedicou-se a fabricar. Neste momento, fala-se da característica de Tarantino em sempre trazer modelos da história do cinema. Como se pode observar, Tarantino sempre procura abarrotar suas produções com específicas referências fílmicas mundiais. Todas as suas obras, por exemplo, procuram manter uma relação norteadora com alguma construção já concebida e fabricada. Este é o caso de *Kill Bill Vol. I e II*, que mantém uma relação direta com *La Mariée était en noir* (*A noiva estava de Preto*, 1968), de François Truffaut; *Django Unchained* (*Django Livre*, 2012), de Quentin Tarantino, com a obra *Django* (1966), de Sergio Corbucci; entre outros, como *Reservoirs dogs* (*Cães de Aluguel*, 1992) e *Pulp Fiction* (*Pulp Fiction: tempos de violência*, 1994), ambos de Quentin Tarantino, que se caracterizam como novas roupagens dos filmes de gangue da década de 1970; além do já citado *Jackie Brown* como uma clara homenagem aos filmes e à cultura *blaxploitation*.

Estas relações guias que Tarantino procura estabelecer e referenciar em seu cinema, em suas narrativas, não são, nem de longe, atitudes fílmicas que se caracterizam como plágios ou cópias. Toda esta situação faz evidenciar seu arcabouço cinematográfico que o auxilia diretamente na problematização do narrar fílmico. É precisamente nesta relação que a filosofia narrativa de Parente faz-se eficaz e salutar: quando se entende a atividade cinematográfica como essencialmente imagética e narrativa, confeccionando-se, desta forma, como enunciável. O produto da história do cinema, nas mãos de Tarantino, caracteriza-se como exatamente a perspectiva que Parente define: o que fora (e é) produzido pelo cinema é inteiramente retomado pelas obras de Tarantino. Vale destacar, contudo, que não é apenas ele quem realiza este tipo de procedimento, mas a própria ação de produção de narrativa cinematográfica. Acontece, porém, que, em se tratando

de Tarantino, isto tudo se torna evidente, escancarado, ao ponto de poder adjetivar sua atividade fílmica como enciclopédica e cinéfila. A dimensão de autoconsciência que ainda cita Mauro Baptista refere-se ao entendimento das intencionalidades que o próprio diretor possui, ao articular todos estes procedimentos de referências.

É neste sentido, portanto, que a relação entre existência e experiência se faz mais entendível. Enquanto agente produtor de narrativa fílmica, o cineasta configura-se como existente no tempo - confirmando sua existência temporal. Porém, enquanto agente que almeja por sentido, assim como o historiador, o cineasta, ao fabricar sua narrativa, acaba por extrapolar sua própria existência, concebendo, precisamente, uma experiência temporal e deixando, por assim dizer, seu registro de sentido. O que Quentin Tarantino realiza é precisamente este tipo de procedimento ao encarar a história do cinema como um elemento na condição de enunciável – algo para ser manipulado. Ao utilizar os referenciais cinematográficos, ele está a se relacionar com a narrativa fílmica na condição de substantivação – entendendo-a e concebendo-a como enunciável.

### **A coleção de 350 filmes de nitrato em *Bastardos Inglórios***

Expostas as diretrizes centrais que devem permear esta parte do texto, passa-se, agora, para a análise fílmica da obra de Tarantino. Esta análise será substantiada, teoricamente, pela perspectiva filosófica de André Parente. Concentra-se, no trecho da obra de *Inglourious Basterds* (*Bastardos Inglórios*, 2009), de Quentin Tarantino, especificamente um particular momento de interação narrativa que se estabelece no filme. Algo, inclusive, presente nas atitudes fílmicas do cineasta é a inserção de uma narrativa de cunho explicativo dentro da própria narrativa cinematográfica – o que faz sugerir algo como extrapolação do roteiro. A cena cujo recorte recai é o momento em que Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent) comunica ao seu projetista e companheiro Marcel (Jacky Ido), que a *première* de estreia do fictício *Orgulho da Nação* será em seu cinema, além de avisar, também, que todo o primeiro escalão do Terceiro Reich se fará presente na sessão de estreia – incluindo o próprio *führer*. Com isto, Shosanna elabora um plano de execução em massa destes principais representantes do Partido Nazista. A maneira mais eficaz que encontra é por meio do incêndio durante a transmissão do filme. Para tanto, Shosanna utilizará a coleção de 350 filmes de nitrato que possui.

Ao terminar a explicação, a imagem congela em Marcel e uma tática de confirmação explicativa inicia-se. Trata-se de uma narrativa informativa com o objetivo de justificar a escolha por filmes de nitrato e não, por exemplo, explosivos para incendiar a estreia. Narrada pela voz *over* de Samuel L. Jackson, a explanação conta a respeito das propriedades inflamáveis dos filmes de nitrato. O quadro da narrativa sobre este tipo de filme parte-se ao meio, abrindo espaço para a inserção de uma outra narrativa, esta de um suposto filme antigo no qual o cobrador do bonde interroga um garoto a respeito do conteúdo da maleta que carrega: o cobrador questiona, “Ei, isso não pode ficar no veículo. São filmes, não?”. E o Garoto confirma, “Sim!”. O homem insiste em repreendê-lo novamente, “São inflamáveis. Saia!”. A tela ainda permanece repartida, porém agora outra encenação inicia-se: um pequeno rolo de filmes de nitrato rapidamente pegando fogo. A segunda narração volta e, então, a voz *over* de L. Jackson prossegue, “porque filmes de nitrato queimam três vezes mais rápido que papel, Shosanna tinha uma coleção de mais de 350 filmes de nitrato”. Toda a movimentação narrativa, então,

encerra-se, a cena em que Shosanna e Marcel conspiram seu plano é retomada e a trama continua.

Vários elementos podem ser discutidos nesta passagem. Porém, o que nos chama a atenção é precisamente a questão da inserção de narrativas dentro de outra narrativa. Na cena acima descrita, percebe-se que, no intervalo de um minuto, mais ou menos, no mínimo três narrativas são articuladas dentro de uma narrativa central. A centralidade em questão para o momento gira em torno do que este tipo de atitude fílmica pode representar. Mais ainda, o que ela pode problematizar? A partir da dinâmica reflexiva de Parente, pode-se perceber que este tipo de narrativa, além de possuir uma dimensão informativa, caracteriza-se como uma narrativa do tipo verídica, aquela que faz confirmar um devir, uma temporalidade. As informações nelas contidas conseguem informar o espectador a respeito de um elemento que fora elencado na trama. As informações contidas neste tipo de procedimento, por assim dizer, não faz fragmentar um devir, uma temporalidade – como faz, por exemplo, o caso da morte de Hitler; faz suscitar uma gama de informações que se confirmam diante da expectativa do espectador.

A validade e o alcance da teorização narrativa de Parente são pertinentes e lúcidas diante da obra de Tarantino – ainda mais em se tratando do caso *Bastardos Inglórios*. Vale lembrar que, em verdade, tudo aqui não deve se tratar do enquadramento de Tarantino às teorizações de Parente, mas, trata-se do movimento inverso, ou seja, a empresa filosófica permitindo leituras do cinematográfico. Afinal, esta deve ser a função central do empreendimento reflexivo, servir à experiência. Além do fato de “tipologias” de Parente encontrarem ressonâncias no “tarantiniano”, como as narrativas não-verídicas e verídicas, por exemplo, ainda se tem a questão conceitual da narrativa. A relação que o diretor mantém com a história do cinema é diretamente a compreensão da condição da narrativa como enunciável. Vale relembrar algo, inclusive, que faz conceber o cinema como escrita da realidade. Porém, como tudo isto se desenvolve e se articula? Precisamente na maneira como o cineasta compreende o passado da atividade cinematográfica; quando, especificamente, entende a história do cinema, o produto narrativo da atividade fílmica, como algo enunciável, entendendo-o como algo a ser operacionalizado, ou seja, uma operação que se fundamenta na logicidade da escrita da realidade, para, justamente, ser executado. O que se busca enfatizar diante disto é que Tarantino relaciona-se com o produto narrativo da atividade do cinema ao longo do tempo como algo a ser manipulado, utilizado. Sua atitude fílmica em avolumar suas obras com referências de outros filmes, outras obras, seja no estilo de filmagem, nas falas, na concepção dos personagens, nos roteiros, tudo isto faz evidenciar sua visão do que já fora produzido pela história do cinema. Este tipo de olhar mostra ainda mais a associação entre existência e experiência. Enquanto agente produtor cinematográfico, ele não apenas faz existir o cinema como também extrapola esta dimensão. Tarantino produz o novo ao fazer suas narrativas cinematográficas para a condição de enunciável.

Diante de um procedimento narrativo como este que Tarantino concebe, aliado ainda à orientação teórica de Parente, pode-se deixar conduzir pela reflexão acerca da organicidade narrativa do cinema. Mesmo que a vontade principal do cineasta não seja, necessariamente, pensar sobre a narratividade do cinema, suas abordagens, porém, fazem suscitar, sugerir este tipo de reflexão. Tarantino não procura definir a atividade cinematográfica como essencialmente narrativa, por exemplo. Contudo, a inserção de uma narração dentro da outra faz aumentar e aprimorar a potencialidade criativa do próprio cinema; faz variar as formas e maneiras de se contar e narrar uma história. Neste tipo de posicionamento, assume-

se, de forma aberta e contundente, que contar uma história deve se caracterizar como organicamente narrativo. Mas esta assunção não se refere à discussão sobre uma possível “evolução” na história do cinema. Entende-se toda esta perspectiva como algo que, se o cinema deve se fazer narrativo, cabe ao cineasta, portanto, de maneira geral, a função de desenvolvimento de formas do narrar. Não se trata com isso, todavia, de uma estratégia de concepção do filme como um procedimento ultra narrativo. Cinema a partir deste tipo de posicionamento está para além da compreensão de sua essência como narrativa ou não. Destarte, cabe à atividade explorar as alternativas possíveis, pois, desta forma, as chances de se contar uma história ampliam-se.

## Considerações finais

Vale retomar o objetivo e as diretrizes centrais deste trabalho, para, então, tecer algumas linhas finais da relação entre cinema, semiótica e narratividade. Pretendeu-se, de maneira geral, pensar e delinear a organicidade narrativa da atividade fílmica. Tal procedimento, cabe reforçar, configura-se como uma caminhada primária na relação entre cinema e história. De maneira específica, na intencionalidade de um recorte temático especializado futuro, as reflexões aqui expressas fazem potencializar a proximidade entre cinema e história no que concerne à questão da narratividade, isto é, reconhecer e legitimar, de maneira teórica, a condição do cinema como essencialmente, organicamente narrativo.

Para a concretização desta tarefa, buscou-se sustento nas prerrogativas de André Parente – que se caracteriza como atividade de resgate e ressignificação da semiótica deleuziana. Sua centralidade argumentativa gira em torno do reconhecimento do cinematográfico como primariamente imagético e narrativo, mas este tipo de enquadramento não permite estruturar o cinema dentro da estrutura da linguagem, e, sim, como produtor de signos – a condição do enunciável e da legitimação da semiótica em sua significação. Ao caracterizar o filme como primariamente imagético e organicamente narrativo, Parente faz superar a dicotomia entre cinema narrativo e não-narrativo. Toda a dinâmica desta “tipologia” faz articular um novo entendimento tanto da própria condição do cinema quanto de sua história – a questão do início da atividade cinematográfica. A experimentação da força e do alcance de todo o arcabouço teórico do filósofo brasileiro em questão articulou-se pela dinâmica da análise fílmica da obra de Quentin Tarantino – procedimento este que visa melhor o delineamento e a visualização dos tipos de produções imagéticas que o cinema é capaz de produzir dentro da contemporaneidade.

Pensando em níveis teóricos e metodológicos, a significação da atividade cinematográfica como organicamente narrativa faz abrir uma gama de inflexões com específicas teorizações da narrativa histórica como as engendradas por Frank Ankersmit (2012) e Jörn Rüsen (2010), que compreendem o pensamento histórico como organicamente narrativo, evidentemente guardados os seus níveis de distanciamento epistemológicos, teóricos e metodológicos. Neste sentido, portanto, ao observar a necessidade de ampliação das formas históricas de narrar a experiência do passado de maneira segura, efetiva e com pretensões de validações universais (caráter científico), em meio à constante fragmentação da legitimidade da história enquanto ciência (história e literatura), vê-se a aproximação entre narrativa histórica e narrativa cinematográfica abrir um campo de paralelismos que possam alargar, fomentar novas alternativas às atuais formas de produção historiográfica.



Recebido em 13 de janeiro de 2021.  
Aprovado em 20 de maio de 2022.

## Referências

- ANKERSMIT, Frank. *A escrita da história. A natureza da representação histórica*. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2012.
- BAPTISTA, Mauro. *O cinema de Quentin Tarantino*. Campinas: Papirus, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DJANGO (Django Livre). Direção: Quentin Tarantino. Produção de Weinstein Company. Estados Unidos: Sony Pictures, 2012.
- DJANGO (Django). Direção: Sergio Corbucci. Produção de Sergio Corbucci e Bruno Corbucci. Itália: Anchor Bay Entertainment e Euro International Filme, 1966.
- GAUDREAU, Andre; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UnB, 2009.
- INGLOURIOUS Basterds (Bastardos inglórios). Direção: Quentin Tarantino. Produção de Weinstein Company. Estados Unidos e Alemanha: Universal Pictures, 2010.
- JACKIE BROWN. Direção: Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender. Estados Unidos: Miramax, 1997.
- KILL BILL I. Direção: Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender. Estados Unidos: Miramax, 2010.
- KILL BILL II. Direção: Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender. Estados Unidos: Miramax, 2010.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.
- PULP FICTION: Tempos de violência. Direção: Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender. Estados Unidos: Miramax, 1994.
- RESERVOIRS DOGS (Cães de Aluguel). Direção: Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender. Estados Unidos: Miramax, 1992.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa 3. O tempo narrado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- RÜSEN, Jörn. *Razão histórica. Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1ª reimpressão. 2010.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.