

NARRATIVA CINEMATOGRAFICA: UMA LEITURA A PARTIR DA HERMENÊUTICA DE PAUL RICOEUR

CINEMATOGRAPHIC NARRATIVE: A READING BASED ON PAUL RICOEUR'S HERMENEUTICS

Francisco Valdério ¹
Valéria Carvalho ²

RESUMO: Este estudo investiga as relações temporais na narrativa, conforme proposto por Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa*. A análise da obra de Ricoeur explora a relação entre tempo e narrativa, partindo das aporias do tempo em Santo Agostinho e da construção da intriga em Aristóteles. Ricoeur estabelece uma relação intrínseca entre tempo e narrativa, propondo a concepção de tríplice mimese para entender como o tempo é configurado na narrativa. Busca-se aplicar as reflexões de Ricoeur sobre narrativa literária à linguagem cinematográfica, visando ampliar a compreensão da narrativa de ficção e explorar novas relações possíveis. Isso permitirá uma melhor compreensão da narrativa em diferentes mídias, enriquecendo a análise da ficção e abrindo novas perspectivas para a pesquisa narrativa, com um alcance mais amplo e diversificado, contribuindo para uma compreensão mais profunda da narrativa em suas diversas formas e expressões, promovendo um entendimento mais completo e integrado, gerando novos insights teóricos e práticos efetivamente.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa; Tempo; Hermenêutica; Cinema.

ABSTRACT: This study examines temporal relations within narrative, as theorized by Paul Ricoeur in *Time and narrative*. Through an analysis of Ricoeur's work, the research explores the intricate connection between time and narrative, drawing from the temporal aporias presented in Saint Augustine and the construction of plot discussed by Aristotle. Ricoeur establishes an intrinsic link between time and narrative, introducing the concept of triple mimesis to explain how time is shaped through narrative structure. The study aims to apply Ricoeur's reflections on literary narrative to cinematic language, intending to broaden the understanding of fictional storytelling and uncover new relational possibilities. This approach enables a richer comprehension of narrative across different media, deepening the analysis of fiction and opening up new avenues for narrative research. Ultimately, it contributes to a more integrated and nuanced perspective on narrative in its diverse forms and expressions, fostering new theoretical and practical insights in the field.

¹ Doutorado em Filosofia (PUC-SP). Universidade Estadual do Maranhão. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1243-2068> Email: valderio.fco@gmail.com

² Graduanda de Filosofia (UEMA). Universidade Estadual do Maranhão. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-2487-122X> Email: velrivadea@gmail.com

KEYWORDS: Narrative; Time; Hermeneutics; Cinema.



10.23925/2176-4174.36.2025e72841

Recebido em: 31/07/25.

Aprovado em: 07/08/25.

Publicado em: 07/08/25.

Introdução

Este trabalho tem como finalidade incorporar uma leitura da experiência narrativa do cinema a partir do projeto hermenêutico desenvolvido por Ricoeur sobre a narrativa — histórica e ficcional — ao longo de sua obra *Tempo e narrativa*. Nela, o autor aprofunda a ideia da relação cruzada entre tempo e narrativa: “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência humana” (Ricoeur, 1994, p. 15).

Ricoeur concebe *Tempo e narrativa* como obra gêmea a outra de sua autoria, *A Metáfora Viva*, pois ambas tratam da inovação semântica “no nível do discurso, isto é, dos atos de linguagem de dimensão igual ou superior à frase” (Ricoeur, 1994, p. 9). Com a metáfora, essa inovação se dá na “produção de uma nova pertinência semântica, por meio de uma atribuição impertinente” (Ricoeur, 1994, p. 9). No tocante à narrativa, a inovação ocorre por meio da construção de sentido através da invenção de uma intriga, que é, por sua vez, uma obra de síntese do heterogêneo. Ou seja, a narrativa não se limita à descrição; ela é um processo de criação de sentido — ou de novo sentido — daquilo que é descrito (Bona, 2010).

A obra *Tempo e narrativa* é composta por três volumes. No primeiro, o autor apresenta as bases conceituais da correlação entre tempo e narrativa, tomando como chave interpretativa o ponto de intersecção entre Aristóteles (*Poética*) e Santo Agostinho (*Confissões*), mais especificamente “a articulação entre a teoria de Aristóteles sobre a intriga enquanto síntese do heterogêneo e a noção de tríplice presente em Santo Agostinho” (Bona, 2010, p. 110). Essa intersecção sustenta a tese da dependência mútua entre tempo e narrativa: não é possível conceber um sem o

outro. Para Ricoeur, a narrativa articula e evidencia o caráter temporal da existência humana, pois o ato de narrar se situa no tempo e a história narrada é sempre implicada na temporalidade da experiência humana (Bona, 2010, p. 108). No segundo volume, Ricoeur dedica-se à ficção literária para desenvolver sua teoria da configuração temporal, especialmente por meio do conceito de tríplice mimese. Já o terceiro tomo aborda o tempo e suas múltiplas configurações nas experiências da vida cotidiana.

Nesta pesquisa, nos concentraremos sobretudo no primeiro volume, por conter a maior parte das discussões relevantes ao nosso objetivo, embora os dois volumes seguintes também sejam considerados quando necessário. Inicialmente, será explicado como Ricoeur estabelece a relação entre tempo e narrativa; em seguida, como essa relação se concretiza no tríplice mimese; e, por fim, serão analisados alguns filmes à luz da tese central de *Tempo e narrativa* e de como esta abarca o modo de narrar próprio da linguagem cinematográfica.

1. Tempo e narrativa (Metodologia)

2.1 A unidade funcional da narrativa

Para Ricoeur, a hermenêutica é um “método” que visa tratar dos problemas concernentes aos processos interpretativos do sujeito, sendo a narrativa aquilo que expressa o produto dessa interpretação. Assim, o que é narrado é a própria história do sujeito, isto é, a narrativa se refere às ações do homem no tempo. Compreender é voltar-se para a vida humana mediada pela linguagem e pela cultura constitutiva de determinada sociedade. Eis por que a narrativa se revela como forma por excelência através da qual a história se torna história para um sujeito (Bona, 2010, p. 102).

Narrativa vem do termo grego *gnarrare*, mesma origem da palavra *gnose* (conhecimento), e tem a ver com um modo de manifestar conhecimento. O termo assume sua forma em latim (*narrare*) e nos chega por meio deste. A única vantagem de tomarmos esse arriscado caminho da etimologia é a associação da palavra “narrativa” com “conhecimento”. Ora, quem narra, de alguma forma, conhece — ou desenvolve conhecimento. Nossos conhecimentos parecem, de alguma forma, depender da narrativa.

A narrativa, seja ela tácita ou latente, é uma parte fundamental da nossa constituição e formação como seres humanos. Somos seres narradores, e as

narrativas constituem nossa identidade. Desenvolver narrativas é perceber como estamos estabelecendo o conhecimento de si e, da mesma forma, é por meio delas que nos situamos no mundo, em um povo, em uma cultura. As grandes culturas dependeram de narrativas para se fundarem: os mitos fundadores possibilitaram aos povos desenvolverem cultura e identidade. E é também pela narratividade que alcançamos a experiência do tempo. Veremos mais adiante que a gênese da ideia de tempo no ser humano vem por meio do ato de narrar, porque narramos o que vem antes e narramos o que vem depois.

A tese central de *Tempo e narrativa*, portanto, é a da configuração necessária existente entre a experiência temporal e a narratividade. Daí que “a referência de todo sentido elaborado narrativamente é o caráter temporal da experiência humana” (Mendes, 2019, p. 185). Esse é o ponto a partir do qual sustentamos a presente pesquisa: a saber, que essa configuração tempo-narrativa possui uma unidade funcional entre os diversos tipos e gêneros de narrativa. A tese de Ricoeur, que atravessa toda a trilogia de *Tempo e narrativa*, está presente na narrativa historiográfica e na de ficção literária, bem como nas modalidades correlatas a essas: biográfica, autobiográfica, narrativa de si, narrativas fílmicas e/ou pictóricas. Será essa unidade funcional que nos possibilita aplicar, como veremos mais adiante, a configuração do tríplice mimese — da qual se vale Ricoeur para analisar a relação tempo-narrativa nas ficções literárias — ao cinema, com o objetivo de identificar um tríplice mimese própria da linguagem cinematográfica

2.2 A medida do tempo em Agostinho

É a partir de Santo Agostinho (*Confissões*) e Aristóteles (*Poética*), distantes no tempo e na cultura entre si, que Ricoeur vai nos apresentar sua descoberta fundamental: o tempo só adquire perfil e extensão, só é figurado e experienciado, na narrativa. Pois, no ato de narrar, somos obrigados a fazer um entrelaçamento do que se passou, do que se passa agora e do que ainda virá. Nesse entrelaçamento, o tempo aparece. Agostinho inquire sobre a natureza do tempo, sem aparentemente se preocupar em basear nessa investigação a estrutura narrativa da autobiografia espiritual desenvolvida nos nove primeiros livros das *Confissões*. Enquanto Aristóteles constrói sua teoria da intriga dramática sem consideração das implicações temporais

de sua análise, deixando à Física o cuidado de se encarregar da análise do tempo. É nesse sentido preciso que as Confissões e a Poética oferecem dois acessos, independentes um do outro, ao nosso problema circular. (Ricoeur, 1994, p. 16).

Agostinho, explicitamente, inaugura um discurso que afirma que a relação com a verdade não é mais externa, pois é no interior do ser humano, na sua alma, que a verdade habita. O mesmo processo ocorre com o tempo. Ao falarmos de tempo em Agostinho, estamos falando menos do tempo em si do que da experiencialização do tempo, uma vez que, para termos uma noção de medida temporal, para medirmos o tempo, precisamos estar em nós – é na alma humana que se experiencia a temporalidade e suas diferentes durações. Assim como a verdade, é no interior que o tempo habita: “É na alma que as coisas passadas e futuras se encontram, pois nela as coisas passadas ainda ‘existem’ quando delas falamos e as coisas futuras ‘já’ existem ao serem narradas” (Bona, 2010, p. 109).

Um aspecto importante a se evidenciar aqui é o fato de que essas durações distintas da temporalidade resultam do contraste com a eternidade que caracteriza a vida humana: a finitude. “Em contraste com a eternidade, a experiência viva da temporalidade é marcada pela negatividade ontológica, o que é eterno existe e permanece, o que é temporal existe e desaparece” (Mendes, 2019, p. 186). Sendo assim, o tempo para o filósofo de Hipona vai apresentar duas características muito importantes: *distentio animi* e *intentio*. Por *distentio animi*, entende-se a capacidade que a alma humana possui de se distender, de se ampliar no tempo: se estende para o passado e para o futuro – que é justamente essa discordância entre as modalidades do tempo. *Intentio*, por sua vez, diz respeito à intenção ou ao foco da mente. É a capacidade de direcionar a atenção para algo específico, seja uma memória, uma expectativa ou uma percepção atual. A intenção implica um movimento da consciência em direção a algo, permitindo que a alma se conecte com o tempo de maneira mais direta e consciente.

Essas duas noções são essenciais para entendermos a experiência do tempo, na alma, apresentada por Agostinho. Se, por um lado, *distentio animi* representa a fragmentação e multiplicidade da experiência temporal, *intentio*, por outro lado, oferece uma unidade, direção e foco que permitem à mente se ancorar em uma experiência mais coerente e coesa. O que existe é uma dialética, uma constante

relação entre essas duas dimensões da alma, pois quanto “mais o espírito se faz *intentio*, mais ele sofre *distentio*” (Ricoeur, 1994, p. 40).

A relação entre *distentio animi* e *intentio* ocorre na medida em que Agostinho tenta dar conta do problema da medida do tempo. Tal problema guarda ainda outro: o do ser e do não-ser do tempo, visto que só pode ser medido aquilo que existe. Para resolver esse problema, o filósofo abre caminho para a ideia de que o que percebemos e medimos é, na verdade, a passagem do tempo. E, justamente para argumentar sobre isso, é que vamos ter a formação da ideia de *distentio animi* – a relação distendida entre espera, memória e atenção. Nesse sentido, “o que medimos é, de fato, o futuro compreendido mais tarde como espera e o passado compreendido como memória” (Ricoeur, 1994, p. 25).

Segundo Ricoeur, o que sustenta essa ideia de medição da passagem do tempo, na alma, é justamente aquilo que dizemos e fazemos quanto a essa passagem, isto é, a narração. Pois “narramos as coisas que consideramos verdadeiras e predizemos acontecimentos que ocorrem tal como os havíamos antecipado” (Ricoeur, 1994). O filósofo percebe que a chave para ter acesso tanto ao passado quanto ao futuro é a temporalidade que se mostra através da narratividade. O passado e o futuro aqui não são considerados, portanto, como seres, mas como qualidades temporais que têm possibilidade de existir no presente sem que, no entanto, as coisas que narramos ou predizemos ainda continuem existindo ou já existam. A narração implica memória e a previsão implica espera. Recordar é uma imagem do passado e tal imagem é uma impressão deixada pelos acontecimentos que permanece fixada no espírito. Já a previsão se dá de modo um tanto mais complexo. Nas palavras de Ricoeur:

É graças a uma espera presente que as coisas futuras estão presentes a nós como porvir. Temos delas uma “pré-percepção” (*praesensio*) que nos permite “anuncia-las antecipadamente” (*praenuntio*). A espera é assim análoga à memória. Consiste numa imagem que já existe no sentido de que precede o evento que ainda não é (*nondum*); mas essa imagem não é uma impressão deixada pelas coisas passadas, mas um “sinal” e uma “causa” das coisas futuras que assim são antecipadas, pré-percebidas, anunciadas, preditas, proclamadas antecipadamente (Ricoeur, 1994, p. 27.)

Uma vez esclarecidos sobre essas duas dimensões da alma que permitem medir a passagem do tempo, somos apresentados à noção de tríplice presente da alma: presente das coisas passadas, presente das coisas presentes e presente das

coisas futuras (Bona, 2010). O presente é sempre ou mais passado ou mais futuro, é essa distensão da alma para o futuro e para o passado, por isso temos um presente-futuro e um presente-passado. O papel da dimensão da *intentio* é justamente a forma como nós intuimos, captamos e experienciamos o tempo como um fluxo contínuo das coisas, dando assim um sentido e uma concordância àquilo que acontece.

Estamos sempre fazendo síntese do passado e do futuro, formando o presente. “O presente do passado é a memória, o presente do presente é a visão (atenção), o presente do futuro é a espera” (Ricoeur, 1994, p. 28). O passado que nos forma e o futuro que nos espera. A solução da aporia do ser e do não-ser do tempo se dá, então, pela noção de um *tríplice presente*. E o enigma da medida do tempo é resolvido pela dialética entre *distentio animi* e o *tríplice presente*.

2.3 A construção da intriga em Aristóteles

Na *Poética*, Aristóteles trata de vários gêneros literários – tragédia, comédia, epopeia – e apresenta alguns conceitos, como *poiësis*, *muthos* e *mimese*, essenciais para Ricoeur pensar o papel da intriga em sua teoria da narrativa. *Muthos* (trama) é, desde o início, destacado como o conceito fundamental aristotélico sobre o qual Ricoeur se dedicará a explorar. Já a *poiësis*, que possui o sentido de “um saber criador” – e que não é um simples fazer, tampouco uma criação que vem do nada – dimensiona algo de outra maneira, pois é desdobramento de sentido, de criar desdobrando sentidos.

Ora, ninguém cria o absolutamente novo; cria-se sempre a partir de algo, desdobrando esse algo em outras possibilidades. Nós, seres humanos, também fazemos parte desse processo de desdobramento, porque, ao mesmo tempo em que desdobramos sentido voluntariamente, também nos apropriamos desse sentido – sendo o significado de apropriar aqui o “de incluir no movimento de si”. Ou seja, incluímos o sentido no movimento de si e, quando se inclui o sentido no movimento de si mesmo, dá-se a esse sentido uma condição de próprio e, então, é possível desdobrá-lo em diferentes direções. É assim que Aristóteles usa o termo para descrever a atividade do poeta ou dramaturgo, o qual faz ou produz uma obra, seja ela

tragédia, comédia, epopeia etc. No contexto da tragédia, *poièsis* envolve o ato de compor a trama (*muthos*) e dar forma à imitação (*mimese*).

Ricoeur trata os conceitos aos pares – o par *mimese-muthos* –, que, desde o início, destaca-se por possuir um caráter operativo, e não estrutural. *Muthos* é a disposição dos fatos em sistema. E aqui Ricoeur faz questão de reiterar “fatos”, com a finalidade de marcar o caráter operatório de todos os conceitos da *Poética*. Tanto é que *muthos* é colocado como complemento de um verbo que significa “compor”. Ou seja, *muthos* é a tessitura da intriga; ele articula a composição dos fatos, da intriga. Toda narrativa tem uma intriga, um enredo, ou seja, um entrelaço entre os acontecimentos e as ações. É a intriga (*muthos*) que organiza, por assim dizer, o tempo.

Nas palavras do próprio Ricoeur: “compor a intriga já é fazer surgir o inteligível do accidental, o universal do singular, o necessário, ou o verossímil do episódico” (Ricoeur, 1994, p. 70). É a tessitura da intriga que pega os fatos isolados e os organiza, dando-lhes o sentido que antes não havia. Para completar o par, vamos ao conceito de *mimese*. *Mimese* é definida na *Poética* contextualmente em um só de seus empregos, o qual interessa a Ricoeur: a imitação ou a representação da ação. No entanto, preliminarmente, destacamos que “está excluída de início [...], toda interpretação da *mimese* de Aristóteles em termos de cópia, de réplica do idêntico” (Ricoeur, 1994, p. 60). Ou seja, a *mimese* de que Aristóteles fala não se trata de mera imitação, mas de uma representação criativa que busca captar a essência das ações humanas e suas implicações morais e emocionais. A *mimese* na tragédia é uma imitação de ações significativas, organizadas de forma a transmitir uma compreensão profunda da experiência humana, de suas virtudes, falhas, desgraças, triunfos e destino.

Nós temos a capacidade de representar a realidade, as ações humanas, por meio de uma representação que não é somente imitação. Quando um sentido, que já está dado, chega até nós, ele é disseminado, modificado, a partir da forma como o expressamos. Não se reproduz exatamente o que está diante de si, mas sempre se altera – uma *mimese* criativa, modificadora. Assim como nenhuma leitura é capaz de repetir o texto – é sempre uma interpretação –, nenhuma ação mimetizada é mera repetição.

Nesse contexto, *mimese-muthos* não se separam, porque “a imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga” (Ricoeur, 1994, p. 60). Essa quase

identificação entre os dois é assegurada por uma dupla hierarquização entre as seis partes que constituem a tragédia, quais sejam: intriga (*muthos*), caráter (*ethos*), pensamento (*dianoia*), expressão (*lexis*), canto (*melopoeia*) e espetáculo (*opsis*). A primeira hierarquização é: existe uma prioridade dada ao “quê” (objeto) da representação – intriga, caráter e pensamento – em relação ao “por que” (meio) pelo qual a tragédia é expressa – a expressão e o canto – e ao “como” (modo) pelo qual é contada – o espetáculo. A segunda hierarquização ocorre no interior do “por que” (meio), ou seja, no interior do objeto da representação, que coloca a ação acima dos caracteres e do pensamento – pois se trata, antes de qualquer coisa, de uma representação da ação (Ricoeur, 1994). Com essa dupla hierarquização, “a ação aparece como ‘a parte principal’, ‘o fim visado’, ‘o princípio’ e, se se pode dizer, a alma da tragédia”. Essa quase identificação é assegurada pela fórmula: “é a intriga que é a representação da ação” (Ricoeur, 1994, p. 59). Isto é, a *mimese* se caracteriza sobretudo na medida em que redescreve as ações, tecendo um sentido para elas (*muthos*).

Assim, *poièsis*, *muthos* e *mimese* estão intimamente relacionados e formam o núcleo da teoria da tragédia. A *poièsis*, enquanto ato de criação, organiza os eventos (*muthos*) e os transforma em imitação (*mimese*). O *muthos*, por sua vez, é o produto da *poièsis*. A partir do processo de criação (*poièsis*), a trama organiza os acontecimentos e ações de maneira a conferir ordem e coesão à narrativa. *Mimese*, por fim, é o resultado da *poièsis* e do *muthos*. Apoiada na estrutura dos eventos pela trama, realiza-se na medida em que reflete a natureza humana e suas ações.

2.3 Tríplice *mimese*: como se dá a articulação entre tempo e narrativa

A relação que Ricoeur estabelece entre a concepção de tempo em Santo Agostinho e a tessitura da intriga em Aristóteles coloca a narrativa num patamar não apenas de simples representação do tempo, mas também, e talvez principalmente, de uma forma de experimentação do tempo. A intriga aristotélica pode ser vista como uma maneira de organizar a experiência temporal de modo a torná-la compreensível, enquanto a reflexão agostiniana aprofunda a compreensão subjetiva do tempo. Assim, a narrativa se torna um espaço onde as concepções de tempo de ambos se entrelaçam, permitindo uma análise rica da experiência humana.

É então a partir dessa leitura da *Poética* e das *Confissões*, que Ricoeur vai nos apresentar a classificação tripartite da *mimese*, onde demonstrará de modo mais explícito a relação necessária existente entre tempo e narrativa, ou melhor, como o tempo se articula na narrativa. A proposta central de Ricoeur é que a narrativa atua como uma mediação entre dois modos de conceber o tempo: o tempo *cronos* (cronológico, objetivo e quantificável) e o tempo *kairós* (vivido, estendido e experienciado). A narrativa é o principal meio pelo qual conseguimos articular e dar sentido ao tempo vivido, que, por natureza, é fugidio e inefável. Através da narrativa, o tempo *cronos* e o tempo *kairós* podem ser reconciliados. Ele divide essa mediação em três mimeses, que descrevem como o tempo é configurado e compreendido pela narrativa.

Mimese I: é o ponto de partida da ficção e da configuração poética de sentido, a que se chama de (pré) figuração. Acontece antes da obra ser executada. A *mimese I* “está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da ação: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal” (Ricoeur, 1994, p. 88). Nenhuma narrativa nasce do zero. O autor traz consigo uma *mimese*, ou projeta uma, para a obra. Está inserida num ambiente sociocultural-temporal-linguístico próprio. Todo autor cria sua obra, suas personagens, partindo de uma figuração dependente do contexto em que está inserido, pois se uma “ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: é, desde sempre, simbolicamente mediatizada” (Ricoeur, 1994, p. 91). Em outras palavras, nesta fase o tempo ainda não foi organizado narrativamente. Refere-se ao tempo vivido, às ações, intenções etc., que ocorrem no mundo e têm dimensão temporal implícita. Ricoeur coloca, nesse momento, que a experiência temporal é sempre prefigurada por certas estruturas básicas da narrativa: o ciclo da vida, o fluxo do tempo, as expectativas, memórias etc. É aqui onde a obra se torna possível e onde uma figuração de tempo vai ser alterada e formar a *Mimese II*.

Mimese II: nesse momento vamos ter a configuração da intriga, que é a construção da obra, do enredo, do tempo, das personagens, etc. O tempo vivido é organizado em uma trama, num processo de configuração narrativa dos eventos, que o transforma em uma sequência coerente e inteligível. Não se trata apenas de organizar o tempo, mas também de criar significado ao dar uma estrutura que una os eventos de forma significativa. Um ponto essencial dessa segunda classificação da atividade mimética é o seu caráter de mediação entre a *mimese I* e a *mimese III*. Ou

seja, “fazer a mediação entre a pré-compreensão do campo prático e a refiguração da existência do leitor” (Mendes, 2019, p. 200). Por conta dessa sua função a *mimese II*

faz mediação entre acontecimentos ou incidentes individuais e uma história considerada como um todo. Quanto a isso pode-se dizer equivalentemente que ela extrai uma história sensata de uma pluralidade de acontecimentos e incidentes [...]; ou que transforma os acontecimentos ou incidente em uma história. As duas relações reciprocáveis expressas pelo de e pelo em caracterizam a intriga como mediação entre acontecimentos e história narrada (Ricoeur, 1994, p. 103).

O que quer dizer que a configuração da intriga cria um sentido entre os acontecimentos individuais e os da história como um todo. Nesse processo, mesmo os incidentes são colocados como componentes de uma história significativa. Aqui vai-se modificar a figuração numa configuração onde podem aparecer novas personagens, outros modos de ser, outros mundos. São inúmeras as possibilidades de organizar o tempo. Em uma obra, podemos tratar o tempo cronológico se passando em um dia, enquanto o tempo vivido se estende por duzentas ou mais páginas, da mesma forma que se pode falar de dois séculos em duas páginas. Na passagem da *mimese II* para a *mimese III*, Ricoeur afirma que

É chegado o momento de concentrar a reflexão sobre a transição entre *mimese II* e *mimese III* operada pelo ato da leitura. [...] Se esse ato pode ser considerado [...] o vetor da aptidão da intriga de modelar a experiência, é porque retoma e conclui o ato configurante. [...] De um lado, é o ato de ler que acompanha a configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser seguida. Seguir uma história é atualizá-la na leitura. [...] É finalmente o leitor que conclui a obra na medida em que [...] a obra escrita é um esboço para a leitura; o texto, com efeito, comporta buracos, lacunas, zonas de indeterminação e até [...] desafia a capacidade de o próprio leitor configurar por si mesmo a obra que o autor parece ter um prazer maligno em desfigurar. Nesse caso extremo, é o leitor, quase abandonado pela obra, que carrega sozinho o peso da tessitura da intriga. O ato da leitura é assim o operador que conjuga *mimese III* e *mimese II*. É o último vetor da refiguração do mundo da ação sob o signo da intriga (Ricoeur, 1994, p. 117-118).

Por fim, *mimese III*, ou a refiguração do tempo pela leitura. Se faz necessária, pois os sentidos que a composição da narrativa produz só ganham plenitude quando voltam à experiência, ao tempo do agir e do padecer humano, pois do contrário ficariam incompletos. Se trata da refiguração do tempo através da leitura, isto é, o efeito da narrativa no leitor que “marca a interseção entre o mundo do texto e o mundo do leitor, que tem sua experiência ressignificada pelo sentido comunicado pelo texto” (Mendes, 2019, p. 202). O leitor modifica, refigura, ressignifica seu mundo através da leitura, através da interação, da fusão entre o seu próprio mundo e o mundo

inaugurado pelo texto. Etapa essa que Ricoeur enfatiza como a dialética entre a experiência do tempo do leitor e a organização temporal da narrativa, o que resulta em uma nova interpretação/experienciação da temporalidade vivida.

Ao tomarmos posse de como ocorre a configuração do tempo dentro da narrativa, podemos avançar para como tal configuração opera dentro das narrativas de ficção. Na obra de ficção, ao contrário da histórica, oferece uma liberdade maior, talvez até infinita, para manipular o tempo, criando mundos possíveis e modos diferentes de articular a temporalidade.

Dentro da ficção a relação da narrativa com a temporalidade se articula de maneira muito mais rica, profunda e muito mais complexa, pois não se trata de relatar, representar e organizar os fatos (e, portanto, o tempo) de forma simples, linear e cronológica. Ao contrário, é um processo de experimentação que pode ser levado às últimas instâncias. O tempo ficcional é uma criação do autor, que organiza os eventos narrativos de modo a produzir os efeitos estéticos e emocionais que desejar. A narrativa ficcional pode diversificar a ordem dos eventos, a duração e o ritmo, criando estruturas temporais que não são possíveis ou comuns na experiência histórica ou cotidiana. Como por exemplo: anacronias, tais como analepses (*flashbacks*) e prolepses (*flashforwards*), que rompem com a sequência cronológica dos acontecimentos. Esses saltos no tempo permitem ao narrador apresentar o passado ou o futuro de maneiras estratégicas, aumentando o suspense, a surpresa ou a complexidade emocional da trama; dilatação e compreensão do tempo, enquanto capacidades da ficção de dilatar ou comprimir o tempo. Essa manipulação temporal permite ao narrador enfatizar momentos importantes ou acelerar acontecimentos triviais.

Nesses exemplos, podemos observar alguns modos de agenciamento do tempo a partir de estratégias narrativas que escapam da nossa vivência cotidiana, até mesmo da nossa imaginação. Assim, destaca-se que os leitores não apenas assistem à passagem do tempo, mas também a vivenciam de maneira única. A ficção, ao distorcer, comprimir ou estender o tempo, oferece ao leitor uma experiência que pode ir além do tempo linear, permitindo-lhe vivenciar o tempo subjetivo de maneira muito mais intensa e complexa. A ficção pode capturar a qualidade do tempo vivido, algo que muitas vezes se perde em narrativas mais objetivas ou cronológicas, como a história. Por exemplo, o tempo emocional, que pode parecer interminável durante uma situação de dor e sofrimento, ou o tempo que parece passar rapidamente em

momentos de alegria e triunfos, pode ser retratado de maneira mais flexível e criativo na narrativa de ficção. Além disso, outra característica importante da narrativa de ficção, é que esta permite a coexistência de múltiplas temporalidades. Na ficção, podem coexistir diferentes linhas temporais, planos narrativos ou camadas temporais. O narrador pode alternar entre diferentes tempos, narrar acontecimentos simultâneos em várias camadas temporais ou explorar o tempo de forma fragmentada e não linear. A exemplo disso podemos ter narrativas paralelas, onde a ficção pode apresentar duas ou mais tramas que ocorrem em momentos temporais distintos, mas que se cruzam ou se complementam ao longo da história.

Há também uma característica fundamental apresentada por Ricoeur a respeito da narrativa de ficção, a saber, a diferença entre tempo ficcional e tempo real. Tempo ficcional diz respeito àquele tempo que existe dentro do mundo da narrativa, podendo ser agenciado dentro das inúmeras possibilidades que a narrativa ficcional proporciona. Já o tempo real é o tempo do leitor. A partir dessa diferença, nós podemos vislumbrar a reconfiguração do tempo no encontro com o leitor (*mimese* III). Quando o leitor interage com uma narrativa ficcional, ele também reconfigura sua própria experiência do tempo. Ao vivenciar a trama e a forma como o tempo é manipulado, o leitor é levado a refletir sobre sua própria percepção de tempo e a reorganizar suas experiências temporais. A ficção, portanto, tem o poder de transformar a maneira como o leitor compreende e vive o tempo. Ao imergir em um mundo fictício, onde o tempo pode ser distorcido, alterado ou até mesmo desconstruído, o leitor é convidado a repensar a linearidade e a rigidez do tempo no mundo real.

2. Narrativa cinematográfica

Quando surgiu no final do século XIX, em várias partes do mundo com a contribuição de diversas pessoas, o cinema não apresentava as características, tanto referentes a sua forma quanto ao seu conteúdo, que possui e que conhecemos hoje.

o advento do cinema é um processo evolutivo, feito de encontros e interações, às vezes conflituosas e turbulentas, entre diversas práticas culturais já presentes no momento em que se inventam diferentes procedimentos para realizar imagens em movimento (Gaudreault, 2018, p. 23).

Os filmes iniciais eram atrações autônomas, geralmente filmados em um plano geral, bastante aberto, sem grandes eventos narrativos, muito mais situações que narrativas. Ou seja, não havia uma composição da intriga que organizasse as imagens

dando sentido a elas de modo que pudessem apresentar/representar uma temporalidade. Gaudreault (2009) afirma que essa fase inicial está muito mais ligada a uma lógica de mostração do que de narra o. Os primeiros cineastas estavam mais interessados em mostrar coisas do que narrar histórias. Apesar disso, houve alguns que discordaram dessa perspectiva e conseguiram vislumbrar outras possibilidades da nova inven o, e uma delas foi justamente a possibilidade narrativa do cinema – como no caso dos cineastas Alice Guy-Blanch  e Georges M li s, a quem se costuma dar crédito pelo começo da explora o desse lado mais narrativo do cinema no final do séc. XIX.

Apesar de tais cineastas nessa fase inicial já estarem contando histórias, a linguagem do cinema como um todo ainda estava no seu início, não era sistematizada. Tratava-se de uma linguagem que copiava muito o teatro – mostram toda a a o em um plano geral, num único ângulo aberto –, a montagem também era bastante primitiva – na maioria dos casos mostra a a o de modo simples e não propõe um fluxo mais complexo.

O cinema tem seus métodos próprios, sua lógica própria de representa o, que não esgotamos dizendo que são basicamente visuais. O cinema nos apresenta uma linguagem nova, um modo de falar sobre a emo o por meio da vivência direta da linguagem facial e gestual. [...] Como o romance, o cinema nos apresenta uma visão de uma a o absolutamente controlada pelo diretor (pelo escritor) em todos os momentos. Nossos olhos não podem vaguear pela tela como vagueiam pelo palco. A câmera   um ditador absoluto. Mostra-nos um rosto quando devemos ver um rosto, e nada mais; um par de mãos cerradas, uma paisagem, um trem correndo [...], quando e apenas quando ela quer que vejamos essas coisas. Assim que a câmera se move, movemo-nos também; quando fica parada, ficamos parados também (Sontag, 2020, p. 308-309).

Podemos observar que a narrativa cinematográfica propriamente dita surge depois do cinema – este enquanto captura e registro de imagens em movimento. E ao longo da evolu o de tal narrativa, observamos também a evolu o dos elementos – planos, sequências, montagem, fotografia, decupagem, etc. –, que o cinema utiliza para narrar uma história, bem como a evolu o de sua forma – como utiliza esses elementos para contar uma história. Esses elementos e essa forma cinematográficos constituem a linguagem do cinema. A maneira como um(a) diretor(a) vai utilizar dessa linguagem e construir uma unidade estilística própria   o principal ponto destacado aqui.   isso que faz com que uma história, um roteiro que seja simples, clich  e até mesmo banal, nos comova, nos faça sentir emo es intensas. Da mesma forma que

se pode fazer um roteiro extremamente complexo, com uma premissa brilhante, ser um total fracasso cinematográfico.

Em *A narrativa cinematográfica* André Gaudreault e François Jost iniciam a discussão sobre a ciência da narrativa, a narratologia, e como ela se constrói e se manifesta na linguagem cinematográfica. Ou seja, quais os mecanismos, qual a capacidade que a linguagem do cinema utiliza para narrar. Inicialmente os problemas que se colocam diante dessa discussão são os seguintes: o problema da narrativa cinematográfica (como o cinema conta uma história?), narração (quem fala? quem conta a história?), das relações entre palavras e imagens e, num sentido mais longo, das relações audiovisuais em geral (como se opera a passagem da narrativa escrita à narrativa audiovisual?) e como funciona a temporalidade cinematográfica?

Com esses problemas, as palavras-chave, por assim dizer, que encontraremos no texto de Gaudreault e Jost serão: relato, narração, relação palavra-imagem, ponto de vista e temporalidade. Destaca-se no início do texto uma diferença, a partir da referência de Genette (1983, p. 12 *apud* Gaudreault; Jost, 2009, p. 23), entre uma narratologia modal e uma narratologia temática. A primeira diz respeito às formas de expressar, de manifestar a história, é como se conta algo – a forma. E a segunda se ocupa da história contada, das ações e dos papéis dos personagens, da relação dos “actuantes” em jogo – o conteúdo.

Os autores também apontam para o conceito restrito de narrativa como sendo uma “relação oral ou escrita de um acontecimento real ou imaginário” (Gaudreault e Jost, 2009, p. 31), sem levar em consideração imagens e sons ou sequências de imagens e sons. Para Metz (1968, p. 25-35 *apud* Gaudreault; Jost, 2009, p. 31), a narrativa é “de algum modo um objeto real que o utilizador ingênuo reconhece seguramente e não confunde nunca com aquilo que não é ela”. O trabalho teórico seria, nesse sentido, explicar mais rigorosamente aquilo que a mente ingênua reconhece sem análise profunda.

Há cinco critérios que caracterizam uma narrativa. Primeiro, toda narrativa tem um começo e um fim. “Na qualidade de objeto material, toda narrativa é “fechada”” (Gaudreault e Jost, 2009, p. 31), ainda que haja filmes que surgem sequências ou deixam o final em aberto, que o final seja suspensivo ou cíclico, isso não muda em nada a natureza da narrativa como objeto: todo livro tem uma última página; todo filme, um último plano, e é somente na imaginação do espectador que os heróis podem continuar

a viver” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 32). Em segundo, a narrativa é uma sequência temporal que resguarda em si duas temporalidades: a temporalidade da coisa narrada (a história que se conta) e a temporalidade da narração propriamente dita (o ato de narrar), nessa ótica um dos papéis da narrativa seria negociar, entrelaçar, um tempo no outro. Terceiro, toda narrativa é um discurso: ela possui uma sequência de enunciados que remete necessariamente a um sujeito da enunciação (Gaudreault; Jost, 2009). Ou seja, é sempre alguém que articula, pronuncia, expressa uma narrativa. Quarto, a narrativa, além de discurso, também “desrealiza” a coisa contada. “Se o ‘real’ não é proferido por ninguém, a fortiori ele jamais conta histórias” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 34). Ou seja, ao nos depararmos com uma narrativa, mesmo que ela se baseie em fatos reais, não confundimos uma com a outra, sabemos que ela não é a realidade. E quinto, uma narrativa é um conjunto de acontecimentos. Não conseguimos resumir uma narrativa, um romance por exemplo, utilizando palavras isoladas. É preciso sempre uma série de proposições, enunciados, que vão formando frases mais ou menos complexas. Nesse sentido destaca-se a maior semelhança da imagem cinematográfica com um enunciado do que com a palavra, porque ela contém em si uma série de ações, informações, que é construída plano a plano, cena a cena.

Em posse dessas cinco características chega-se ao conceito de narrativa enquanto “um discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 35). Ao aproximarmos a imagem cinematográfica do enunciado podemos analisá-la como qualquer outra narrativa. O problema é que nenhum plano jamais dirá um enunciado somente, porque todo plano carrega, potencialmente, uma pluralidade de enunciados narrativos que se superpõem e que podem se recobrir quando o contexto é favorável (Gaudreault; Jost, 2009). É difícil de descrever o visual, linguisticamente, devido ao fato de que “a imagem mostra, mas não diz” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 37). Outro ponto que é importante ressaltar: com o som, a linguagem cinematográfica se torna mais complexa. O cinema sonoro passa a ter uma dupla narrativa. Por um lado, têm-se a narrativa verbal – as palavras evocadas pelo narrador –, e a narrativa visual – as imagens dispostas aos nossos olhos. E, com isso, teremos elementos visuais e elementos verbais que vão constituir a narrativa cinematográfica.

Nos concentraremos agora em uma das cinco características apresentadas acima sobre a narrativa: a temporalidade. Como já foi dito, toda narrativa possui uma

dupla temporalidade – a da narração e a da história que é narrada. Veremos agora como essa dupla temporalidade funciona no cinema.

Quando falamos de temporalidade no cinema, estamos falando sobre um estatuto temporal da imagem. Desse modo, a temporalidade da narrativa fílmica se comporta de duas maneiras que não dizem respeito à mesma realidade: a primeira é a da coisa filmada, a segunda, a da recepção fílmica. “O filme como objeto estaria no passado pela simples razão de que ele registra uma ação já acontecida; por sua vez, a imagem fílmica estaria no presente porque provocaria a impressão de acompanhar essa ação ‘ao vivo’” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 131). A imagem fílmica atualiza aquilo que mostra – “o espectador percebe sempre o movimento como atual” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 131). A imagem cinematográfica é marcante justamente porque mostra o processo narrativo se realizando diante de nós, “ela toma tempo, em todos os sentidos do termo: o tempo do fenômeno que ocorre diante da câmera e também o tempo de sua restituição” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 133).

Nesse momento é importante inserirmos o conceito de diegese – o qual diz respeito à realidade própria, fictícia, da narrativa. Logo, o tempo e o espaço diegéticos são o tempo e espaço que existem e se desenvolvem dentro da trama, com as peculiaridades, coerências e limitações colocadas por quem a cria. Dentro da diegese “um fato pode ser definido pelo lugar que ocupa na suposta cronologia da história, pela sua duração e pelo número de vezes que intervém” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 134). No entanto, para mostrar tal fato/acontecimento, o narrador não precisa – não é obrigado, na verdade – respeitar a temporalidade diegética. Nesse caso, ele pode optar: por começar por uma ocorrência ou por outra; pode ser extensivo ou sucinto ao relatá-la; pode lembrá-la uma ou inúmeras vezes. A sua narrativa carrega uma temporalidade específica, diferente da narrativa da história.

Esses dois eixos temporais, ainda que não coincidam entre si, podem ser articulados nos três níveis sugeridos anteriormente: na *ordem*, na *duração* e na *frequência*. Na ordem: encarando a sucessão dos acontecidos supostos pela diegese dentro da ordem de aparição na narrativa; na duração: comparando o tempo que esses acontecimentos deveriam ter na diegese e o tempo que se leva para contá-los; e na frequência: observando o número de vezes que um determinado acontecimento é evocado pela narrativa, em relação ao número de vezes que deveria intervir na diegese (Gaudreault; Jost, 2009).

Notas sobre a ordem. Existe um ponto inicial que é o instante a partir do qual a narrativa se organiza, fazendo o espectador viajar no tempo, quando ele se direciona, através de evocações, para o passado ou para o futuro. Por ter uma dupla narrativa, o filme falado apresenta uma ordem temporal que é frequentemente uma resultante complexa, que combina o que é representado visualmente pelos atores e o que é relatado verbalmente por um narrador (Gaudreault; Jost, 2009). Por essa razão, vai existir elementos visuais e verbais. Nos elementos verbais, para fazer esse deslocamento temporal, vamos ter as analepses – os acontecimentos ocorridos anteriormente que são evocados no ponto inicial em que se organiza a narrativa, com alcances determinados e/ou indeterminados, ou seja, o retrocesso –, e as prolepses, que são os acontecimentos que ocorrem antes dos seus lugares normais, isto é, o adiantamento dos fatos. Os equivalentes visuais desses são, respectivamente, o *flashback* e o *flashforward*.

O *flashback* é o retrocesso no tempo audiovisual. Geralmente combina um retrocesso no tempo em nível verbal a uma representação visual dos acontecimentos relatados por um narrador. Possui uma função de amplitude. Pode apresentar uma amplitude de apenas explicar um dado acontecimento da história, ou pode ter tamanha amplitude a ponto de quase a totalidade do filme narrar como a personagem chegou à situação que gerou a própria narrativa. Como por exemplo, “o *Crepúsculo dos deuses* (1950), de Billy Wilder, em que o personagem afogado narra em que circunstâncias terminou seus dias nas águas de uma piscina” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 140-141). Já *flashforward* retrata uma anacronia visual. “Trata-se de imagens que são antecipadas em relação a seu lugar normal na cronologia” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 144). Na maior parte das vezes são prolepses internas, mentais. É difícil conceber uma prolepse visual, pois anularia a diferença entre ser uma temporalidade diferente da do ponto inicial da narrativa e uma imagem da pura imaginação. A exemplo de prolepses visuais, *flashforward*, podemos citar os filmes da franquia *Premonição* (2000- 2011), onde, em determinado momento no início da narrativa, uma personagem específica, apresenta uma espécie de sexto sentido que a permite visualizar as mortes dos amigos e a sua própria num acidente brutal e horrendo no exato local em que se encontram. Isso acontece em cada um dos filmes da franquia. A prolepse visual se prova como uma visão do futuro quando, pouco tempo depois da

personagem ter a visão, os acontecimentos desta se atualizam na diegese. Além dessa função mediúnica, o *flashforward* também

tem a função de suscitar a curiosidade do espectador: pode-se tratar de mostrar o final sem explicá-lo [...] ou de mostrá-lo com alguns planos rápidos fora de contexto [...], o salto à frente levanta a interrogação do como (como é que o personagem chegou a esta situação?) ou do porquê (por que essas imagens? o que elas significam?) (Gaudreault; Jost, 2009, p. 145).

Notas sobre a duração. A duração do ato de assistir a um filme é quantificável e fixa. O tempo da tela é um dado objetivo que os espectadores compartilham – dentro dos padrões de exibição no cinema pelo menos –, e que pode ser comparado com o tempo diegético. Vamos estabelecer essa comparação do tempo diegético com o tempo narrado em dois momentos: 1 – na duração da sequência e 2 – na duração do filme.

Quando falamos em duração da sequência, estamos falando em ritmos narrativos. Em primeiro lugar temos: $TN=n$, $TH=0$. Logo, $TN \infty > TH$. Ou seja, o tempo da narrativa equivale a “n”, uma duração indeterminada, enquanto o tempo da história equivale a zero, logo, o tempo da narrativa é infinitamente mais importante que o tempo da história. Esse tipo de duração é exemplificado, no cinema, pelas cenas de “descrição” de cenários, ambientes, em que são utilizados uma série de técnicas, procedimentos ou configurações semióticas para exprimir tal relação. Nessas cenas temos o movimento estritamente descritivo da câmera sobre um cenário no qual nenhuma ação é conduzida.

Na segunda configuração de ritmo narrativo vamos ter um caso de isocronia, isto é, a duração diegética é igual à duração narrativa. $TN=TH$, tempo narrativo equivale ao tempo da história. A unidade cinematográfica que representa tal fórmula é o plano que respeita sempre a integridade cronométrica das ações que ele mostra. Como exemplo, podemos citar todos os filmes dos irmãos Lumière, já que são unipontuais, apresentam essa configuração temporal.

Em terceiro, temos o sumário – funciona como uma espécie de síntese –, que resume um tempo diegético presumido como muito longo. $TN < TH$, o tempo da narrativa é mais curto que o tempo da história. Essa configuração temporal é utilizada para evitar detalhes inúteis, ou mesmo repetitivos, além de servir também para acelerar a ação. No quarto caso de ritmo narrativo temos a elipse. Corresponde a um silêncio textual sobre certos eventos que possuem seu lugar na diegese. $TN=0$, $TH=N$, logo $TN < \infty TH$, ou seja, tempo da narrativa equivale a zero e tempo da história equivale a uma duração

indeterminada, logo o tempo da narrativa é infinitamente menos importante que o tempo da história. Diferente do sumário – que resume uma ação homogênea –, a elipse é uma supressão temporária que intervém entre duas sequências diferentes.

Há ainda outra configuração: a dilatação, “que corresponderia às partes da narrativa nas quais o filme mostra cada um dos componentes da ação em seu desenvolvimento vetorial [...], mas ornando seu texto narrativo, tendo como efeito o alongamento indefinido do tempo da narrativa” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 152). $TN > TH$. O tempo da narrativa é mais importante que o tempo da história. Corresponde a um efeito contrário do sumário.

Agora passamos para a 2 – duração do filme. Em primeiro lugar temos: $TN = n$, $TH = 0$, qual seja, o tempo da narrativa equivale a uma duração indeterminada e o tempo da história equivale a zero. Isso ocorre em filmes que apresentam uma espécie de paralisação temporal, o tempo é parado. Isso, além de poder acontecer em certos documentários, pode ser encontrado em diegeses que se afastam dos códigos do realismo. Em segundo, $TN = TH$. O tempo da narrativa equivale ao tempo da história. É o caso de filmes em que a história se desenvolve ao mesmo tempo que a projeção. Em terceiro, $TN < TH$ – tempo da narrativa é menor que o tempo da história. Configuração essa que certamente é a mais comum. Nós podemos ter 80 anos contados em 2 horas.

Por último temos $TN > TH$, o tempo narrativo é maior que o tempo da história. São raros os casos em que uma história é narrada em mais tempo do que ela deveria se passar, “contudo, é o que acontece no filme *La Paloma ou le temps d'un regard* (Daniel Schmid, 1974) [...], todo o filme nos conta o que se passa na cabeça de um homem durante o tempo de um olhar trocado com uma mulher” (Gaudreault e Jost, 2009, p. 154).

Notas sobre a frequência. Anteriormente dito, diz respeito ao número de vezes que um acontecimento é evocado pela narrativa e o número de vezes em que supostamente deve retornar na diegese. Se tratando de filmes, podemos ter as seguintes frequências: A narrativa singulativa: uma narrativa para uma história; n narrativas para n histórias. Esse é o caso mais comum, cada sequência do filme é constituída por planos que mostram uma ação ou gesto particular que apresenta um evento autônomo, isto é, diferente do plano anterior. Assim, a narrativa vai progredindo apresentando informações sempre novas. A narrativa repetitiva: n narrativas para uma história. Essa repetição pode ocorrer, não somente, dos seguintes modos: nós podemos ter uma reprise parcial de uma ação sob um ângulo diferente ou pode ser

que uma mesma ação ou gesto seja mostrado muitas vezes. O motivo de tal repetição no filme como um todo pode ser por diferentes motivos: pode ser para exprimir uma lembrança que é recobrada pouco a pouco; pode ser uma obsessão de algum personagem; ou mesmo uma diferença de ponto de vista sobre o evento narrado. A narrativa iterativa: uma narrativa para n histórias. Vários acontecimentos de um evento são colocados e emitidos conjuntamente por uma única narrativa.

3. Um tríplice *mímese* do cinema: Arlequina e um café da manhã interrompido

Entendendo agora como funciona a narrativa e a temporalidade no cinema, bem como os inúmeros recursos técnicos que ele utiliza para compor e expressar sua linguagem, vamos explorar as possibilidades de funcionamento do tríplice *mímese* no cinema. Ou seja, como o cinema, com seus elementos, sua forma e linguagem, organiza a narrativa e apresenta sua dupla temporalidade — e como esta se mostra de maneira bastante complexa ao lidar com várias combinações diferentes de linguagens de manifestação (imagens, cores, gestos, expressões, figurino, cenário etc.) e a multiplicidade de materiais de expressão (imagens em movimento, fala, música etc.).

Para tanto, vamos nos utilizar de um filme situado na onda dos blockbusters contemporâneos: *Aves de Rapina – Arlequina e sua Emancipação Fantabulosa*, de 2020, dirigido por Cathy Yan e roteirizado por Christina Hodson, baseado nos quadrinhos *Aves de Rapina*, da DC Comics. O elenco principal conta com Margot Robbie (Arlequina), Jurnee Smollett-Bell (Canário Negro), Mary Elizabeth Winstead (Caçadora) e Rosie Perez (Renee Montoya).

Inicialmente, vamos dispor de algumas informações importantes para a análise do nosso filme. Primeiro, a duração. O tempo da história do filme, ou seja, o tempo da diegese, é de aproximadamente um dia e meio. Temos o ponto inicial da narrativa numa noite, passa-se um dia inteiro e finda na manhã seguinte. Já o tempo da narrativa, isto é, o tempo em que essa história de aproximadamente um dia e meio é contada, corresponde a 1 hora e 49 minutos de exibição. Ou seja, temos a configuração $TN < TH$.

Quanto à narrativa, temos a narração feita pela própria Arlequina, o que influencia toda a forma como o filme se dispõe a contar essa história. Isso porque Arlequina é basicamente uma vilã psicopata, imprevisível, inconsequente e impulsiva.

Sua personalidade caracteriza a narrativa como muito confusa e não linear, que vai e volta o tempo todo, pois ela simplesmente se esquece de contar algum acontecimento essencial para entendermos o que se passa no ponto inicial da história — e então voltamos várias vezes no tempo para que ela relate tais acontecimentos. A personagem narra todos os eventos do filme, introduz e narra as outras personagens também.

Além disso, vale lembrar que Arlequina se vê de forma completamente diferente da maneira como os outros a veem. Sua visão de si e do mundo é totalmente distorcida, soando quase ingênua, com um tom cômico genuíno que, por vezes, chega a anular sua crueldade. Essa visão molda também sua forma de perceber o mundo. Por isso, diferente de outros filmes do Universo Estendido da DC Comics — que costumam apresentar uma Gotham suja, escura, cinzenta, sombria e abandonada, como em *Joker* (2019), de Todd Phillips, ou em *The Batman* (2022), de Matt Reeves —, em *Aves de Rapina* temos uma Gotham em estilo bem pop: ainda suja, porém com glitter, purpurina e cores estonteantes. A violência gráfica também é bastante intensa, causando um estímulo visual muito forte. Todos os elementos da linguagem cinematográfica são articulados para imprimir essa perspectiva peculiar que ela tem.

Vale ressaltar que o filme tem muitas referências, devido à sua direção, a filmes de ação asiáticos. Logo, temos também, para contribuir com essa estética que reflete a personalidade da Arlequina, movimentos de câmera rápidos — como o *dolly-in* acelerado em algumas cenas de *flashback*, zooms súbitos e radicais para mudança de enquadramento, câmera lenta em cenas de luta — interferindo na temporalidade interna do plano, entre outras configurações.

Outros pontos importantes: *flashbacks* são essenciais para a constituição dessa narrativa confusa que vai e volta no tempo várias vezes. Temos cenas de *flashback* de diferentes alcances, seja de quatro minutos ou de uma semana inteira. Além das imagens em movimento e dos sons (explosões, pancadas etc.), há também menções escritas e desenhos coloridos nas imagens em determinadas cenas como materiais de expressão. É uma narração em que Arlequina fala diretamente com o espectador — com direito a piscadinha e tudo. Como a narração é feita por ela, existe uma ironia berrante entre o que ela narra e o que as imagens mostram.

Para nos situarmos melhor na temporalidade do filme, comecemos do início. Inicialmente, temos uma introdução em animação, na qual Arlequina narra sua história

desde o nascimento até o término com o Coringa. Após essa animação, há uma série de sequências que mostram os efeitos do término e suas tentativas de seguir em frente — ou seja, um sumário contendo cenas como: ela cortando o cabelo, comprando uma hiena, chorando enquanto come cheddar em spray, participando de um jogo de luta em patinação no gelo etc.

A título de exemplo da ironia berrante da narração de Arlequina, nessa sequência do jogo de luta ela diz: “Eu estava pronta para seguir em frente e fazer novos amigos”, enquanto as imagens a mostram violentamente distribuindo socos e chutes nas outras jogadoras. O fim desse sumário se dá na cena da explosão da fábrica industrial, conhecida como o lugar romântico dela com o Coringa. Arlequina explode a fábrica para declarar a todos em Gotham que não namora mais o Coringa. Esse é o ponto inicial da narrativa, de onde começa o tempo da história propriamente dito e de onde seremos deslocados para o passado por meio das evocações da Arlequina e das imagens que as acompanham.

Após isso, somos direcionados para as outras personagens. Passada a explosão da fábrica, Arlequina diz: “Mas eu não era a única mulher em Gotham buscando emancipação”, e corta para um *flashback* de quatro minutos antes da explosão, indicado por uma menção escrita na imagem. Na sequência do *flashback*, acompanhamos a detetive Renee Montoya na cena de um assassinato ocorrido em outro lugar da cidade. A narração de Arlequina nos apresenta à detetive e evoca um acontecimento do passado de Montoya (analepse), sem mostrar imagens. Depois, a própria Montoya começa a descrever, a partir de sua intuição, a cena do assassinato, e corta para outro *flashback* que mostra que o assassinato ocorreu da forma como ela descreve. Pela primeira vez, vemos a Caçadora, outra personagem assassina que será apresentada mais adiante. Voltamos para Montoya na cena do crime, e uma explosão ao fundo interrompe sua fala: é Arlequina explodindo a fábrica industrial. Essa configuração de sequência de *flashbacks* que findam chegando ao ponto inicial de onde foram evocados caracteriza uma narrativa com frequência repetitiva, pois a maior parte da história funciona com esse movimento e apresenta os acontecimentos do ponto inicial repetidas vezes.

Corta. Vamos para o outro lado da cidade, com Arlequina preocupada e ansiosa com seu café da manhã: “Ovos, bacon e queijo americano. Pão macio, tostadinho por

fora com manteiga e uma pitada de molho de pimenta. O jeito perfeito de começar a minha vida nova.” A essa altura, Arlequina não sabia que metade da cidade de Gotham iria atrás dela em busca de vingança. A primeira a ir ao seu encontro foi a detetive, que interrompeu seu café da manhã derrubando seu tão amado e desejado sanduíche de ovo no chão. Com o café da manhã interrompido, ela percebe que o alvo em suas costas é maior do que imaginava. Inicia-se então uma cena de perseguição entre Arlequina e Montoya. Ao longo da perseguição, outros personagens surgem no caminho de Arlequina — todos atrás dela por vingança. Arlequina consegue despistar a detetive e fugir. Porém, surge em seu caminho outro personagem disposto a matá-la, e a cena é interrompida pela aparição da Caçadora, que mata o perseguidor e depois desaparece. Arlequina fica sem entender, e logo depois surgem vários carros com homens armados indo em sua direção. Ela se rende, e temos um corte para a delegacia.

Lá encontramos Montoya, que acaba de chegar, falando com uma garotinha chamada Cassandra Cain que, por ser uma “batedora de carteira”, acaba frequentando a delegacia com muita frequência. Mais adiante, temos outra sequência com Montoya, dessa vez recebendo uma ligação anônima. Ela atende, e corta para a cena da Canário Negro num banheiro, do outro lado da linha, sussurrando para Montoya que o diamante está com Cassandra Cain. Após essa sequência, corta para Arlequina invadindo a delegacia, e se segue uma das cenas icônicas e extravagantes de luta do filme. Após acabar com todos os policiais que cruzaram seu caminho — “corre polícia, corre!” —, ela pergunta: “Onde eu encontro Cassandra Cain?” E então, a própria Arlequina interrompe a história, admitindo ter esquecido de narrar um fato importante, e somos levados a uma semana antes desses acontecimentos para entendermos quem é Cassandra Cain e por que estão atrás dela.

Novamente, temos um sumário com algumas sequências mais longas que outras, apresentando os demais personagens importantes para a narrativa: Roman Sionis – o vilão Máscara Negra –, Canário Negro, Cassandra Cain, Victor Zsasz (capanga de Sionis) e Helena Bertinelli (a Caçadora). Encontrar Cassandra Cain e vingar-se de Sionis e seu capanga é o que une as quatro protagonistas (Arlequina, Caçadora, Montoya e Canário). A partir daí, o filme passa a seguir uma ordem mais cronológica, sem mais *flashbacks*, até o final da narrativa.

Ao passarmos pela história do cinema, observamos a evolução da linguagem cinematográfica e, portanto, da própria narrativa cinematográfica – sempre influenciada pelo contexto sociocultural. A origem do cinema foi fruto de interações e encontros dentro de um contexto de comoção global diante das várias invenções de aparelhos que apresentavam imagens em movimento. Dessa forma, podemos dizer que temos uma espécie de *mimese* I. A *mimese* II é justamente toda a linguagem cinematográfica que resulta da articulação dos elementos e da forma próprios do cinema. Já a *mimese* III é o estímulo, a sensação, o efeito e o encanto que o cinema provoca nos espectadores. A partir da análise de *Aves de Rapina: Arlequina e sua Emancipação Fantabulosa*, podemos finalmente nos assentar naquilo que escolhemos chamar de tríplice *mimese* do cinema.

A tríplice *mimese* do cinema diz respeito a como a linguagem cinematográfica – seus elementos e formas – é articulada por um(a) diretor(a), de modo a nos apresentar uma história que faça sentido dentro das diversas possibilidades existentes na linguagem cinematográfica. São possibilidades *ad infinitum*, pois são inúmeras as maneiras pelas quais o cinema pode articular sua linguagem para nos apresentar a dupla temporalidade existente em uma narrativa, de modo que faça sentido, mesmo que não seja uma temporalidade linear, cronológica ou dentro dos moldes aos quais estamos acostumados. O cinema é capaz de nos fazer experienciar o tempo de maneiras diversas e inéditas, a partir da imensidão de técnicas de que dispõe.

No filme que analisamos, podemos ver isso de forma bastante clara. Temos uma narrativa complexa, em que a narradora exerce total influência sobre como a história é contada. A partir disso, uma série de elementos – planos, cortes, movimentos de câmera, cores, menções escritas, *flashbacks* etc. – são articulados para imprimir a personalidade da narradora, oferecendo-nos, assim, uma narração cuja temporalidade é confusa, pois a própria mente da narradora é confusa. E, justamente por isso, essa articulação se mostra eficaz.

Considerações finais

No decorrer da pesquisa, observamos que Paul Ricoeur percorre um caminho longo até chegar à sua grande conceituação da tríplice *mimese*. Ele se vale da discussão sobre o tempo nas *Confissões* de Agostinho — sobretudo da noção de

tríplice presente da alma — e da composição da intriga na *Poética* de Aristóteles para, a partir dessa intersecção entre os dois autores, conceber que a temporalidade se manifesta por meio da narratividade. Esta, por sua vez, ordena, pela composição da intriga, o tempo e o transforma em tempo humano, vivido. A partir do conceito tripartite de *mimese* retirado da *Poética*, Ricoeur analisa como ocorre a configuração do tempo dentro da narrativa de ficção.

Após expor o entendimento obtido sobre o pensamento ricoeuriano a respeito do tempo, da narrativa e da tríplice *mimese*, apresentamos: uma breve história do cinema — a fim de observarmos a evolução da narrativa cinematográfica e dos elementos e formas que o cinema vai desenvolvendo ao longo da história para construir tal narrativa; como a linguagem cinematográfica é formada pelos elementos e formas próprios do cinema; como se apresenta a narrativa no cinema; e como funciona a temporalidade no cinema. Chegamos, nesse ponto, à dupla temporalidade existente na narrativa cinematográfica e vimos como ela pode se relacionar a partir de três conceitos: ordem, duração e frequência. É de posse do funcionamento dessa relação que somos capazes de analisar como se dá a temporalidade no cinema e como o cinema pode articular sua linguagem para nos apresentar uma narrativa que organize essas temporalidades e as relacione de modo a nos fazer experienciar o tempo de uma maneira diferente daquela a que estamos acostumados.

Finalmente, chegamos ao cumprimento do objetivo principal da pesquisa: a partir da análise do filme *Aves de Rapina: Arlequina e sua Emancipação Fantabulosa*, aplicamos todos os conceitos abordados anteriormente para compreendermos como essa narrativa foi articulada, a partir dos elementos, formas e técnicas de que o cinema dispõe, para nos apresentar uma temporalidade caótica. Por fim, concluímos com aquilo que resolvemos chamar de tríplice *mimese* do cinema — que nada mais é do que o modo como a linguagem cinematográfica é articulada por um(a) diretor(a), de forma a nos apresentar uma história que faça sentido dentro das diversas possibilidades existentes na linguagem cinematográfica. Possibilidades essas que são *ad infinitum*, pois são inúmeras as maneiras pelas quais o cinema pode articular sua linguagem para nos apresentar a dupla temporalidade existente numa narrativa, de modo que faça sentido, mesmo que não seja uma temporalidade linear, cronológica ou dentro dos moldes que

estamos acostumados a presenciar. O cinema é capaz de nos fazer experienciar o tempo de maneiras diversas e inéditas, a partir da imensidão de técnicas de que dispõe.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional–Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.

AVES DE RAPINA – Arlequina e sua emancipação fantabulosa. Direção: Cathy Yan. Produção: LuckyChap Entertainment; Clubhouse Pictures; Kroll & Co. Entertainment. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2020. 1 vídeo (109 min). Exibição: HBO Max.

BONA, Nelson Aldo. **Paul Ricoeur e uma epistemologia da história centrada no sujeito**. 2010. Tese (Doutorado)– Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2010.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da UnB, 2009.

MENDES, Breno. **Existência e linguagem: o problema do sentido na filosofia da história de Paul Ricoeur**. 2019. Tese (Doutorado)- Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2019.

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa, tomo I. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa, tomo II. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução e notas Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1997.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo, Companhia das Letras, 2020.