

# Três ensaios sobre o cinema, de Iúri Tyniánov

---

*Three essays on cinema, by  
Yuri Tyniánov*

Autor: Iúri Tyniánov  
Tradutora: Raquel Siphone  
Universidade de São Paulo (USP)  
São Paulo, São Paulo, Brasil  
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29  
Publicação: Novembro de 2025  
Recebido em: 07/08/2025  
Aceito em: 05/09/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.239865>

SIPHONE, Raquel.

*Três ensaios sobre o cinema, de Iúri Tyniánov.*  
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 252-266, 2025



# Três ensaios sobre o cinema, de Iúri Tyniánov

Iúri Tyniánov\*  
Trad. Raquel Siphone\*\*

## Apresentação

**A**

assinados por Iúri Tyniánov, crítico conhecido por sua atuação na Sociedade do Estudo da Linguagem Poética (OPOIAZ), as traduções a seguir são contribuições precoces, mas consistentes à formulação de uma teoria do cinema como arte autônoma, com linguagem e estrutura próprias. Conforme Barros,<sup>1</sup> foram os próprios atributos da arte cinematográfica que “exigiram dos pensadores da época uma espécie de resposta teórica no que diz respeito à ideia de percepção nas artes. Foi nesse contexto que os formalistas russos também discutiram acerca do tema”. Ao longo destes ensaios, Tyniánov transfere para o campo da cinematografia os princípios que até então orientavam as suas reflexões sobre a literatura, especialmente a noção de que cada forma artística se define por suas leis internas e por suas relações com outras artes e sistemas culturais.

\* Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), graduação em Letras (2021) com estágio sanduíche (2020) na Faculdade de Filologia da Universidade Estatal de Moscou (FILFAK-MGU). Mestre em Teoria Literária (2023) e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. <http://lattes.cnpq.br/4132936517788963>; <https://orcid.org/0000-0003-2259-7517>; [siphoneraquel@gmail.com](mailto:siphoneraquel@gmail.com)

<sup>1</sup> BARROS, Erivoneide. Ostranênie e a pedagogia de Eisenstein. *RUS (São Paulo)*, São Paulo, Brasil, v. 11, n. 16, p. 148, 2020.

O interesse do crítico formalista por novas linguagens – da prosa à poesia, do teatro ao cinema – nasce da convicção de que a arte é, antes de tudo, um modo de organização, e que cada meio deve descobrir, em sua própria materialidade, os mecanismos da expressão estética. Em sua abordagem, Tyniánov recusa o cinema como simples extensão do teatro ou da literatura e insiste em sua condição de arte abstrata, construída a partir da fragmentação e recomposição de elementos expressivos: imagem, som, palavra, gesto e ritmo.

Em “Cinema – Palavra – Música”,<sup>2</sup> o autor desenvolve uma análise das diferenças fundamentais entre teatro e cinema, destacando a bidimensionalidade abstrata do espaço filmico, a compressão e expansão do corpo do ator na tela, a flexibilidade temporal da narrativa cinematográfica e o papel da música como elemento estruturante do discurso. A “fala” no cinema mudo, segundo ele, não desaparece, mas é, antes, decomposta, o que permite uma exploração mais rica da expressividade. Em seus comentários ao texto, M. O. Tchudakova<sup>3</sup> observa a força por trás da proposta de uma concepção estética inovadora, que se afasta do realismo ingênuo de interpretações contemporâneas e antecipa questões centrais da teoria das artes no século XX, como a reconstrução do tempo e do espaço na arte cinematográfica.

Já em “A respeito da trama e da fábula no cinema”,<sup>4</sup> articula com precisão uma distinção fundamental da poética formalista: a oposição entre *fábula* (sequência lógica e cronológica dos acontecimentos) e *trama* (construção narrativa e estilística que organiza esses acontecimentos). Ao aplicar essa distinção ao cinema, ele critica a repetição de estruturas narrativas padronizadas, apontando que o verdadeiro valor artístico está na maneira como a trama manipula, esconde ou subverte

---

2 TYNIÁNOV, Iuri. Cinema – Palavra – Música. In: TYNIÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977, p.320-322.

3 TCHUDAKOVA, Marietta. Comentário. In: TYNIÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977, p. 548-549.

4 TYNIÁNOV, Iuri. A respeito da trama e da fábula no cinema. In: TYNIÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977, p. 324-325.

a fábula. Segundo Tchudakova,<sup>5</sup> esse artigo marca uma transição do pensamento teórico de Tyniánov para uma prática criativa no cinema, refletindo também sua participação ativa na formação de roteiristas e cineastas em instituições como o Instituto Estatal de História das Artes (*Gossudárstvennyi Institut Istorii Iskusstv* – GIII), sediado em Leningrado.

Por fim, no artigo “Sobre o roteiro”,<sup>6</sup> o autor expõe, em tom crítico e irônico, a confusão generalizada sobre a natureza e as funções do roteiro cinematográfico. Ele denuncia o predomínio de adaptações literárias esquemáticas e o desprezo dos diretores pelo trabalho do roteirista como autor criativo. Para ele, o bom roteiro não é nem pura descrição de ações, nem um romance disfarçado, mas uma construção própria, enraizada no material visual, no estilo e no ritmo da linguagem cinematográfica. O envolvimento pessoal de Tyniánov nessa disputa se dá dentro do contexto de intensa discussão sobre o papel do roteirista no cinema soviético da década de 1920, dada a presença de estudiosos da literatura no meio cinematográfico.

Embora as reflexões de Iúri Tyniánov hoje, à luz do vasto desenvolvimento da arte cinematográfica, possam parecer um tanto ultrapassadas ou limitadas, é importante reconhecer nelas um pioneirismo singular. O crítico tentou compreender uma forma de arte ainda em pleno processo de definição, desprovida de uma tradição consolidada, como no caso da literatura – sua outra grande área de interesse –, que já a possuía. Ao captar as especificidades do cinema como linguagem autônoma, sua abordagem oferece não apenas uma contribuição histórica, mas também abre caminhos para debates que ainda ressoam nos estudos contemporâneos de cinema, especialmente sobre a construção narrativa, a autonomia estética e a complexa relação entre imagem, som e palavra na experiência filmica.

---

5 TCHUDAKOVA, Marietta. Comentário. In. TYNIÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977, p. 552.

6 TYNIÁNOV, Iuri. Sobre o roteiro. In. TYNIÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977, p. 323.

## Cinema – Palavra – Música<sup>7</sup>

### 1

O cinema e o teatro não estabelecem uma briga um contra o outro. O cinema e o teatro melhoram um ao outro, delimitam os papéis um do outro, estabelecem limites entre um e outro. A arte mais jovem manteve o que é inerente à sua condição de caçula, a espontaneidade (“*que tal irmos ao cinema?*”), ganhando, entretanto, uma força ameaçadora. Em relação à *força* da impressão, o cinema se sobrepõe ao teatro. Já quanto à complexidade, nunca será capaz de o superar. Cada um tomou rumos diferentes.

Antes de mais nada: *o espaço*. Não importa quanto a perspectiva cênica se torne mais aprofundada, não se pode fugir do seguinte fato: os camarotes são como caixinhas de fósforo e o palco está como que sob uma redoma de vidro. O ator está preso nessa redoma. Ele se bate contra as paredes. (É um horror que na ópera ainda andem a cavalo! O animal bate com força o casco, balança o pescoço. Como o público respira aliviado quando finalmente levam o pobre bicho embora. E, além disso, quem sabe, poderia saltar da caixa e ir parar no meio da orquestra). O teatro está em primeiro plano; é feito em baixo-relevo. Se o ator vira contra o público, resta-lhe apenas as costas.

Então: *o corpo do ator*. Dos balcões superiores do Bolchói, ainda que o ator interpretasse o deus Wodan, ele pareceria apenas uma marionete. (Nisso consiste a relação do teatro com o teatro de marionetes). Visto dos balcões dos andares mais altos, Hamlet parece apenas uma mosca. E, por outro lado, o ator dos teatros itinerantes atua diante do nariz do público. O que também é desagradável.

---

<sup>7</sup> Publicado a primeira vez na Revista *Jizn iskússstva*, em 1º de janeiro de 1924, número 1, páginas 26 e 27. O ensaio foi assinado com o pseudônimo Iu. Van-Vzen.

O ator está unido ao seu corpo.

A palavra do ator está unida ao seu corpo, à sua voz, ao espaço.

O cinema é uma arte abstrata.

Os experimentos com o espaço: alturas inimagináveis, saltos que vão de Marte à Terra são possíveis por meio dos recursos mais rudimentares e frustrantemente simples.

O espaço no cinema é inherentemente abstrato, bidimensional. O ator se vira contra o espectador, e ali está o seu rosto: ele sussurra, ele sorri, e a audiência é capaz de vê-lo melhor do que qualquer outro participante.

No teatro, o tempo é apresentado de maneira fragmentária, ainda que seu movimento seja linear. Nem para trás, nem para o lado. Por isso a *Vorgeschichte*<sup>8</sup> não está presente na peça de teatro (ela se dá apenas por meio das palavras). (No fundo, é isso que constitui a singularidade da dramaturgia como gênero literário).

O tempo no cinema é flexível; ele não está atrelado a um lugar específico; esse tempo fluido preenche a tela com uma diversidade de coisas e objetos que nunca antes se havia visto. Ele permite saltos para trás e para o lado. Aí está o caminho de um novo gênero literário: o tempo expandido e “épico” do cinema sugere o drama-romance (cine-romance).

No cinema, o corpo do ator é abstrato. Ele se reduz a um ponto; suas mãos agora, enquanto manuseiam as cartas de um baralho, crescem, ocupando toda a tela. Ele se expande. No cinema, o herói nunca será uma mosca. Por isso, o interesse pelo ator se torna cada dia maior. Os nomes dos atores de cinema não são os mesmos que os do teatro. Cada vez surge um novo interesse: “qual será a próxima transformação de Conrad Veidt?” “Qual a nova ‘abstração’ de Werner Krauss?” O corpo é leve, elástico e comprimível. E no teatro? Basta recordarem quão grosseiras são as mortes no teatro. Quando o ator cai, você involuntariamente se pergunta, “será que não se machucou?” No cinema, todo objeto cênico é abstrato: feche a porta

---

<sup>8</sup> Termo alemão que indica contexto narrativo anterior em relação à ação principal, que ocorre no presente.

diante do faquir, e ele atravessará pela parede.

Por fim, a palavra...

E aqui está o mais importante.

## 2

O cinema foi chamado de "O Grande Mudo".<sup>9</sup> Mas seria mais adequado chamar o gramofone de "O grande estrangulado".<sup>10</sup>

O cinema não é mudo. A pantomima sim é, mas ela não tem nada em comum com ele.

O cinema apresenta um discurso, mas um discurso estilizado, decomposto em seus elementos constituintes.

Em sua frente está o rosto do ator que fala: seus lábios se movem, sua expressão facial durante a fala é tensa. Você não é capaz de distinguir as palavras – e isso é bom, elas não devem ser compreendidas –, mas lhe é dado um certo *elemento discursivo*.

Então surge uma rubrica: agora você sabe o que o ator disse, mas apenas *depois* ou *antes* de vê-lo falar. O sentido das palavras é desprendido, isolado do ato de enunciação. Eles estão separados no tempo.

E quanto ao som? O som se dá por meio da música.

A música no cinema é *absorvida*; quase não se ouve e não se percebe. (E isso é bom. A música, que é por si só interessante, acabaria tirando a atenção da trama. Ela invadiria o cinema como um elemento estranho).

Embora seja absorvida, a música tem uma função: ela confere à fala dos atores o elemento final que estava ausente, o som.

O discurso é decomposto em seus elementos constituintes

---

9 Apelido irônico dado ao cinema mudo antes da invenção do som sincronizado, na década de 1920.

10 Em seu artigo "O discurso interno do espectador de cinema" (*Внутренняя речь кинозрителя*), de 1926, Boris Eikhenbaum defende que o cinema mudo não era mudo, e sim que operava com uma linguagem própria: "chamar o cinema de arte 'muda' é incorreto: a questão não está na 'mudez', mas na ausência da palavra audível, que estabelece uma nova relação entre a palavra e o objeto".

nessa arte abstrata. Ele não é dado de maneira integral, e nem por meio da relação de seus elementos, mas sim pela sua combinação.

E, por isso, cada um dos elementos pode ser levado até o limite de sua expressividade: o ator não fica restrito àquilo que deve ser dito; ele pode escolher as palavras que lhe deem maior riqueza na expressão mimética.

A rubrica pode selecionar as palavras mais características com base em seu significado.

A música proporciona uma riqueza e sutileza sonora que o discurso humano não é capaz de reproduzir. Ela propicia que o discurso do herói seja levado a uma expressão mínima, cortante e tensa. Permite retirar do cine-drama todo o material excessivo, todo o “invólucro” que reveste o discurso.

*O cinema é a arte da palavra abstrata.*

### 3

No cinema, assim que a música é interrompida, um silêncio tenso se instala. Ele produz um zumbido (mesmo que o próprio aparelho não esteja zunindo), ele atrapalha a visão. E isso não acontece apenas porque já nos acostumamos com a música no cinema. Tirem a música do cinema, e ele se esvaziará, se tornará uma arte incompleta e defeituosa. Sem a música, os buracos de bocas abertas e falantes se tornam uma verdadeira tortura.

Observem com atenção o movimento sobre a tela: como são pesados os galopes dos cavalos em meio ao silêncio! Você não acompanha a sua corrida. Os movimentos perdem a sua leveza, o crescimento da ação ganha o peso de uma pedra.

Ao retirar a música do cinema, ele realmente se torna mudo: as falas das personagens, privadas de um de seus elementos, se transformam em algo incômodo e incompleto. Nisso consiste um segundo ponto crucial: a música no cinema dá ritmo à ação.

## 4

O teatro se sustenta na palavra integral, indivisível – o significado, a mímica e o som. O cinema, sobre a abstração fragmentária. O cinema não tem como “competir” com o teatro. E o teatro, por sua vez, não deve competir com o cinema. A acrobacia no teatro se choca contra as paredes; assim como o diálogo, no cinema, contra a tela.

## 5

Ao inventar o veneno, em geral, também se inventa o antídoto.

O antídoto capaz de matar o cinema é o *cinetofone*. Essa não é uma invenção afortunada.

As personagens irão falar “como se estivessem no teatro”. Mas toda a força do cinema consiste não na capacidade das personagens de “falarem”, mas no fato de o “discurso” ser dado. Dado em seu formato mínimo e abstrato que faz do cinema uma arte.

Os cinetofones são uma prole híbrida do teatro e do cinema, um meio-termo lastimável. Unificando com cuidado e atrapalhadamente a abstração do cinema.

## 6

O cinema decompôs o discurso. Expandiu o tempo. Reposicionou o espaço. E, por isso, ele é uma arte dos máximos. Ele trabalha com números grandiosos. “200 mil metros”, semelhante ao abstrato valor do rublo.

Somos pessoas abstratas. A cada dia somos esmagados por 10 quefazeres. E, por isso, vamos ao cinema,

(1924)

## A respeito da trama e da fábula no cinema<sup>11</sup>

A leitura favorita de Metchnikov<sup>12</sup> era Alexandre Dumas. Metchnikov tinha a convicção de que o francês era o escritor mais tranquilo que existia: “Em cada uma de suas páginas, cinco personagens são assassinadas, e, mesmo assim, não há ali nada de assustador”.

Por trás dos filmes de “enredo cativante” existe, na realidade, uma escala diabolicamente reduzida – uma caçada obrigatória, uma perseguição, mais ou menos bem-sucedida – e, quase sempre, um final feliz.

A questão da trama está tão mal resolvida no cinema quanto na literatura: apenas são consideradas aquelas que apresentam um nó fabular complexo. Mas a fábula não é trama. O esquema fabular presente em “O nariz”, de Gógol, parece, grosseiramente, o delírio de um louco: o major Kovaliov perde seu nariz, que aparece em meio à Avenida Niévski, e depois, quando já está prestes a se acomodar na diligência para partir em direção a Riga, é apanhado e levado de volta em um paninho para o major. É absolutamente evidente que, para que esse delírio se tornasse um elemento artístico da obra, eram necessárias algumas condições especiais de estilo, linguagem, coesão e andamento do material.

Quando os alunos das escolas são obrigados a recontar a fábula de “A fonte de Bakhtchissarai”, eles sempre esquecem que Púchkin tornou o desfecho deliberadamente difuso, entregando-o de maneira alusiva e sugestiva. Arruinar essa alusão transformando-a em uma constatação direta, em um “fato”, é cometer uma violência contra o próprio material. Por fábula, geralmente, se entende o esquema narrativo. Seria mais correto, no entanto, considerar a fábula não um esquema, mas a

---

11 Publicado pela primeira vez na Revista *Kino* (Leningrado), em 30 de março de 1926.

12 Nascido na região de Kharkov, no extremo oeste da Rússia, Ilia Ilitch Metchnikov (1845-1916) foi um biólogo russo, naturalizado francês. Junto com Paul Ehrlich, foi laureado com o Prêmio Nobel de Fisiologia ou Medicina em 1908, por suas pesquisas sobre o sistema imunológico.

ordem sequencial dos acontecimentos da obra. A trama, por sua vez, é a dinâmica geral da obra, que se constrói por meio da interação do movimento da fábula e do andamento – as idas e vindas no conjunto de recursos estilísticos. A fábula pode ser apenas sugerida, e não apresentada; por meio do desenrolar da trama, o espectador pode apenas supor a fábula. E esse aspecto misterioso a ser desvelado será uma fonte de impulsão da trama, ainda mais porque a própria fábula se desenrola claramente diante dos olhos do espectador.

A fábula e a trama são excêntricas em sua relação uma com a outra.

Em “Rumo à baía da morte”,<sup>13</sup> há um episódio sem qualquer valor para a fábula – quando o marinheiro, em vez de tirar do bolso o revólver esperado, tira uma garrafa –, mas que é apresentado com tal estilização que subverte a narrativa central, deslocando-a para o segundo plano. E não há nada de errado nisso, é apenas o resultado que leva a refletir sobre a relação que se estabelece entre a fábula e a trama. Em “Roda-gigante”,<sup>14</sup> uma fábula que se desenvolve lentamente é apresentada por meio de uma trama cujo andamento é frenético. O que não funciona aqui é que o andamento não varia, mantendo-se constantemente frenético (não há um aumento progressivo; o estado de agitação é contínuo), mas o procedimento em si é legítimo e pode ser um ponto de partida para o que vem depois.

No cinema, a perseguição, a caçada, a punição do vício e o triunfo da virtude começam, aos poucos, a se tornar repetitivos; do mesmo modo, em breve, nos tornaremos indiferentes ao excesso de sangue nos filmes. (Afinal, o sangue não é verdadeiro, mas cinematográfico; e, na arte, prevalece o princípio da familiaridade). Está chegando o momento em que o espectador se sentirá entediado até mesmo diante da mais acirrada

---

13 Filme baseado no conto “Na Baía da Alegria” (*В бухте отрада*), de Aleksei Novikov-Priboi (1877-1944), tem como cenário a Guerra Civil Russa no território sul do país, em um porto ocupado pelas forças brancas. Foi lançado pela FEKS (sigla russa para *Fabrika ekstsentrítcheskogo aktiora*) em 1926, ou seja, no mesmo ano de publicação deste artigo de Tyniánov.

14 Filme ambientado na cidade portuária de Petrogrado logo após a Revolução de Outubro, “Roda-Gigante” (*Чертово колесо*) retrata a história de um marinheiro revolucionário que retorna da guerra e se vê dividido entre o amor por uma jovem bailarina e os dilemas políticos do novo regime soviético. O filme também foi produzido pela FEKS e lançado em 1926.

perseguição de um aeroplano a um automóvel e do automóvel a um cocheiro. Quando um procedimento artístico se torna familiar, logo se percebe por trás dele a mão que o criou, a mão que movimenta as cordas, seja ela a do diretor ou a do roteirista.

Quando o herói, à espera da morte certa, sair em disparada dirigindo o automóvel, o espectador logo dirá: "No filme que assistimos outro dia também teve perseguições. Aquele escapou, então esse também escapará". E quando cinco pessoas forem mortas diante dos olhos do espectador, ele dirá: "Isso nem é tanto perto do filme que vimos outro dia...". O espectador será capaz de perceber, por trás das combinações da fábula, a interferência do autor, e isso levará a outra interpretação da trama. A uma fábula simples em que dois e dois são quatro, quase estática, em um movimento crescente, realmente uma trama "cativante". Sem perseguições, e mesmo sem o costumeiro derramamento de sangue.

(1926)

## **Sobre o roteiro<sup>15</sup>**

### **1**

Um grande diretor se ofendeu com o roteirista por causa de sua escrita literária:

— Para que todo esse estilo, de que me servem todos esses detalhes? Escreva apenas: entra, senta, atira com a pistola. O resto é comigo.

Outro diretor, também digno de respeito, mais pé no chão, disse:

— Fábula? Para que eu quero uma fábula? Eu mesmo posso escrever trinta fábulas de olhos fechados. Não, o senhor quer arrancar de mim cada detalhe. O resto é que é comigo.

Aparentemente, os dois estavam corretos

---

<sup>15</sup> Publicado pela primeira vez na Revista *Kino* (Leningrado) em 02 de março de 1926, número 9, página 1.

## 2

É uma pena que eu não saiba os nomes de dois roteiristas anônimos, que talvez sejam os mais notáveis entre os que temos hoje em dia. Além do mais, é possível que eles sequer tenham plena consciência do próprio valor. Um deles enviou um exemplar completo da nona sinfonia em formato de lìbreto (sem encadernação), o outro, um “ABC do Comunismo” (encadernado).

E os dois, aparentemente, também estavam corretos.

## 3

Estão errados apenas aqueles que afirmam que nós ainda não temos roteiros. Na maioria das vezes, todos escrevem roteiros, sobretudo os que vão ao cinema de vez em quando. É difícil encontrar uma pessoa ambiciosa que nunca tenha escrito, pelo menos uma vez, um roteiro. Os roteiristas são muitos, assim como os roteiros. O que falta são os bons roteiros.

## 4

As razões são muitas, mas nos dois exemplos acima está o principal: não se sabe ao certo o que é um roteiro, e por isso é difícil dizer como ele deveria ser. Evidentemente, é possível pegar qualquer livro de uma prateleira – inclusive um índice bibliográfico – e dividi-lo em cenas. Ainda mais fácil é recordar de um filme que já foi exibido e adaptá-lo às circunstâncias atuais. (Essa é uma abordagem utilizada nos roteiros de “comédia” para as massas: toma-se a imagem de Charlie Chaplin – na verdade, uma ideia remota de Chaplin, quando não a de um bobalhão qualquer – e o introduz no cotidiano soviético). Aqui, contudo, surge uma questão relevante não apenas para os roteiros feitos de maneira espontânea (sem um planejamento prévio), mas para o roteiro como um todo.

## 5

O cinema estava aos poucos se libertando do domínio de

artes vizinhas, da pintura, do teatro. Agora ele deve se livrar também da literatura. Em pelo menos três quartos, o cinema ainda é o mesmo que a pintura dos *Peredvíjniki*,<sup>16</sup> ele é literário.

A ondulação azulzinha<sup>17</sup> está finalmente desaparecendo, até mesmo dos filmes sobre o mar. As paisagens de cartão-postal estão cada vez menos frequentes nas telas.

Do mesmo modo, a estrutura do diálogo teatral também está mudando. Expressões firmes em diálogos sinceros aparecem cada vez menos na tela.

O mesmo deve acontecer com a fábula literária. O próprio modo de abordá-la deve mudar, porque o desenvolvimento e as leis de evolução da trama cinematográfica têm sua própria linguagem. A fábula literária não é transposta para o cinema com todas as suas características, apenas com algumas delas.

Mesmo a “adaptação” cinematográfica dos “clássicos” não deve ser meramente ilustrativa; os estilos e procedimentos literários podem servir apenas como um estímulo, como uma espécie de fermento para os procedimentos e estilos do cinema (naturalmente, não é qualquer procedimento literário que se aplica; e, por certo, não é todo “clássico” que pode oferecer um material adequado ao cinema). O cinema pode criar algo equivalente ao estilo literário respeitando a sua própria linguagem.

## 6

Nós ainda não temos uma distinção clara dos gêneros cinematográficos, e são justamente os gêneros que devem ditar os próprios princípios de construção do roteiro. Não é qualquer fábula que irá se adaptar a qualquer gênero; na verdade, é o

---

16 Conhecidos como um grupo de artistas itinerantes, foram um grupo de pintores russos do século XIX que romperam com o academicismo oficial. Organizaram exposições móveis por várias cidades da Rússia, levando sua arte ao público além dos grandes centros culturais. Suas obras tinham forte conteúdo social e realista, retratando a vida cotidiana, as dificuldades do povo e questões sociais.

17 Refere-se à coloração de cenas individuais de um filme preto e branco finalizado em um tom colorido uniforme. Seu objetivo é conferir à imagem uma atmosfera especial. Essa coloração pode tornar a cena quente ou fria, alegre ou triste, dependendo se o tom será avermelhado ou azulado.

gênero cinematográfico que ou justifica a fábula ou a torna inverossímil. O diretor que se ofendeu com o “tom literário” estava incorreto. Enquanto a questão do gênero não estiver clara para todos (inclusive para os diretores), o roteirista deve não apenas desenvolver a fábula, mas sugerir (ainda que por meio de analogias) o gênero ao qual ela pertence.

## 7

No imaginário coletivo, ainda não há uma distinção clara entre tema e material. A ideologia entra no filme não por meio de um tema abstrato, mas por meio de um material e de um estilo concretos. Enquanto isso, são raros os roteiros que partem do material, e não do tema. Os dois roteiristas desconhecidos mencionados acima não são uma exceção, mas um símbolo.

## 8

Enquanto a questão da relação que há entre o cinema e a literatura não for revista, o melhor tipo de roteiro será aquele que é um intermediário entre um romance de baixa qualidade e um drama inacabado. E mesmo o melhor tipo de roteirista não passa de algo entre um dramaturgo malsucedido e um escritor de ficção, que já se cansou de escrever literatura.

(1926)

## Referências bibliográficas

BARROS, Erivoneide. Ostranênie e a pedagogia de Eisenstein. *RUS (São Paulo)*, São Paulo, Brasil, v. 11, n. 16, p. 146–169, 2020. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rus/article/view/171547>. Acesso em: 8 nov. 2025.

TCHUDAKOVA, Marietta. Comentário. In. TYNIÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977. Disponível em: <https://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kino3.htm>. Acesso em 07 ago. 2025.

TYNIÁNOV, Iuri. A respeito da trama e da fábula no cinema. In. TYNIÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977a, p. 324-325. Disponível em: <https://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kino3.htm>. Acesso em 07 ago. 2025

TYNIÁNOV, Iuri. Cinema – Palavra – Música. In. TYNIÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977b, p.320-322. Disponível em: <https://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kin01.htm>. Acesso em 07 ago. 2025.

TYNIÁNOV, Iuri. Sobre o roteiro. In. TYNIÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977c, p. 323. Disponível em: <https://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kino2.htm>. Acesso em 07 ago. 2025.