



O tempo no cinema: a influências da montagem na linguagem sincrética

Natália Cipolaro Guirado*

Resumo: A arte do cinema possui especificidades materiais e formais em sua construção enquanto linguagem, tendo em vista que se constitui como um sistema de significação com funcionamento específico, o que o torna diferente das linguagens verbal, sonora, visual e de outras formas de expressão. Compreendemos que a importância da técnica de montagem na organização e na concepção da narrativa fílmica era fundamental para os realizadores e os teóricos do cinema desde o início do século XX, pois os diversos efeitos conferidos à significação a partir desse artifício técnico eram investigados e experimentados. Em relação à construção temporal nas composições fílmicas lineares, geralmente a noção de anterioridade e posterioridade é construída na ordem direta do tempo cronológico que corresponde ao fluxo narrativo e move sua continuidade. A dimensão do tempo possui a peculiaridade de se desenvolver em valores formais específicos, de organizar o espaço e outros elementos diegéticos, como a música, em uma série temporal, bem como conferir a impressão de realidade ao cinema. Observaremos, portanto, algumas formas peculiares da montagem influenciar a construção temporal dos filmes. Dessa maneira, analisaremos trechos dos filmes *Gata velha ainda mia* (2013), de Rafael Primot; *2001, uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick e *Melancolia* (2011), de Lars von Trier, para comentar especificidades da montagem na linguagem sincrética.

Palavras-chave: linguagem sincrética, semiótica, cinema, montagem

1 A linguagem do cinema: uma semiótica sincrética

Sabe-se que, no início do século XX, alguns teóricos procuraram abordar a “gramática do cinema” com o objetivo de sistematizar em modelos normativos a linguagem cinematográfica levando em consideração parâmetros semelhantes àqueles presentes nos manuais de gramática da linguagem verbal. Assim, houve grande questionamento a respeito da maneira de ler, compreender e interpretar a significação das imagens como texto. Tais investigações tiveram grande importância para os estudos posteriores sobre o cinema.

A união de elementos heterogêneos na linguagem do cinema pode, com isso, elaborar a mera representação do tempo cotidiano em um filme ou, de outro modo, criar uma deformação entre a realidade apresentada e aquela conhecida pelo espectador, dessa forma, há a superação da expectativa do público. Buscamos nesta análise compreender de que maneiras a linguagem do cinema pode sustentar esses modos variados de

construção da significação.

Para a aplicação de uma teoria de análise em determinada linguagem, devemos conhecer suas diversas correntes teóricas e períodos de desenvolvimento. Com isso, é importante ter o domínio das regras internas dessa linguagem, uma vez que não se trata apenas de um conjunto de normas prescritivas adotadas por alguns teóricos, mas do próprio sistema de significação delimitado pelas obras que foram produzidas até então e inclusive por aquelas que serão elaboradas futuramente.

Dessa forma, pretendemos abordar a imagem em movimento e o sincretismo do cinema considerando que a perspectiva de homologação entre categorias do plano da expressão e do plano do conteúdo coloca-se como o caminho mais seguido usualmente por semioticistas para abordar objetos visuais, pois coordenar tais elementos pode nos levar a conclusões produtivas a respeito da construção da significação.

Consideramos também importante enfatizar que o sincretismo da linguagem do cinema não se trata ape-

* Doutoranda em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) sob coorientação da Prof.^a Dr.^a Maria Giulia Dondero (FRS-FNRS, Université de Liège). Mestre em Semiótica e Linguística Geral pela mesma instituição. Endereço para correspondência: (natalia.guirado@gmail.com).

nas da fusão de códigos como as imagens, o texto escrito e o som, mas da articulação conjunta de algumas linguagens cuja manifestação se dá, por exemplo, na forma da angulação da câmera, nos diálogos dos personagens, nos textos diegéticos, na composição das imagens e na seleção das músicas. São as manifestações das semióticas propriamente ditas que o sincretismo abarca. Então, a partir da abordagem de tais elementos investigamos o “sentido da expressão” do cinema.

Portanto, seguimos a acepção de Bevidas (1983) a respeito do sincretismo, considerando que toma como base a definição colocada por Greimas e Courtés (1979), já que busca ampliar a maneira como tal fenômeno semiótico pode ser descrito e demonstrado com fidelidade às colocações das primeiras proposições de Hjelmslev (1975). Para estudar o cinema com o arcabouço teórico da semiótica, pensamos ser mais adequado considerar a linguagem cinematográfica como semiótica sincrética no sentido hjelmsleviano do termo, como resultante de funções e fúntivos que estruturam o sincretismo do qual participam diversas linguagens.

Em sua dissertação *Semióticas sincréticas (o cinema): posições (1983)*, Bevidas propõe o estudo do cinema com um modelo teórico de interação e funcionamento de vários códigos nas linguagens complexas. Dessa maneira, o plano da expressão é valorizado e estabelecido como fator fundamental da significação, não apenas como veículo do conteúdo, mas apresentado como parte relevante do processo de construção do sentido, o plano da expressão teria “semantismo” de natureza particular que contribuiria com a construção do sentido de modo ativo. Concebemos esse conceito relevante e frutífero para o estudo da linguagem cinematográfica com a teoria semiótica.

Bevidas investiga de que maneira as articulações semióticas são convertidas em articulações códicas, a forma códica, quando do seu enquadramento numa gramática da manifestação (linguístico, gestual, visual, cênico, etc.), assim, o plano da expressão contribuiria com o sentido por meio do semantismo da expressão. Posteriormente, procura esclarecer sua abordagem do fenômeno sincrético da seguinte maneira:

... depositar o encargo do sincretismo, por assim dizer, nas costas do sujeito da enunciação não vai sem o risco da generalização excessiva: afinal, tudo é comandado pela instância da enunciação. O conceito de sincretismo se esvai, perde sua especialidade e a operação corre o risco de não ir além de uma simbiose misteriosa. Para dizê-lo de modo anedótico, a enunciação não é operadora do sincretismo; ela é, antes, sua primeira vítima: acionar semióticas ou pluralidade de semióticas que se manifestem por canais sensoriais variados obriga a enunciação – seja ela de actante único ou coletivo – a curvar-se e ajustar-se às coerções que as substâncias heterogêneas (com as respectivas formas gramaticais de sua expressão) introduzem em síncrese. (Bevidas, 2010, p. 7)

2 Os efeitos sincréticos da montagem nos filmes

Compreendemos que a importância da técnica de montagem na organização e na concepção da forma narrativa dada aos roteiros chamava a atenção dos realizadores e dos teóricos do cinema desde o início do século XX, pois os diversos efeitos conferidos à significação a partir desse artifício eram notados e investigados. Havia grande curiosidade por parte dos diretores em experimentar as consequências da aplicação dessa técnica e de investigar as maneiras de manipulação das imagens após terem sido filmadas, antes de serem apresentadas ao público.

Com a montagem, cria-se a organização e as relações entre os planos de um filme que conferem sequência lógica à narrativa. Os efeitos das maneiras diferenciadas de elaborar a sucessão dos planos foram amplamente experimentados por meio da montagem narrativa, da montagem expressiva e da montagem impressionista, por exemplo, com o intuito de organizar de modo diversificado a progressão do filme.

Ao refletir a respeito da primazia da montagem e sua relevância para a linguagem do cinema, o cineasta Sergei Eisenstein explica (1969, p. 72) que “sem admitir que ela seja tudo ou então nada, achamos necessário lembrar, agora, que a montagem faz intrinsecamente parte da obra cinematográfica, tendo a mesma importância que os demais elementos que contribuem para a eficácia dessa arte”. Considerado o principal diretor a teorizar a técnica da montagem, exemplificando em diversos filmes seus efeitos criativos, Eisenstein relativiza a importância desse recurso técnico e valoriza outros artifícios que poderiam contribuir com o fazer cinematográfico de modo eficaz e até mesmo inovador.

Em relação à construção temporal nas composições filmicas lineares, geralmente a noção de anterioridade e posterioridade é construída na ordem direta do tempo cronológico que corresponde ao fluxo narrativo e move a continuidade filmica. Sendo assim, a dimensão do tempo possui a peculiaridade de se desenvolver em valores formais específicos, de organizar o espaço e outros elementos diegéticos, como a música, em uma série temporal, bem como conferir a impressão de realidade ao cinema.

Embora quase todos os filmes sejam montados, considera-se que a montagem propriamente dita no cinema só surgiu com a “libertação” da câmera do lugar do espectador. Na época do surgimento do cinema, os filmes eram gravados a partir de um único lugar, emulando o olhar do espectador. Assim, a função do técnico de montagem consistia em dispor os planos uns a seguir dos outros por ordem cronológica da história narrada.

A montagem nos filmes é uma função na qual é necessário um desenvolvimento técnico e sensorial sobre

a capacidade de criar narrativas. Desenvolvimento técnico porque utilizar a tecnologia é necessário, seja ela qual for. É preciso que haja contato com as imagens e com as técnicas de composição das cenas, por outro lado, não se trata de um trabalho estritamente técnico, pois esta função envolve uma grande necessidade de conhecimento sobre a narrativa fílmica e o fazer estético do cinema.

Eisenstein acreditava que a mente humana trabalha dialeticamente fazendo uma síntese entre elementos colocados em oposição, assim, o auge de um filme ocorreria quando a mente sintetizasse as ideias opostas, pois o espectador ficaria consciente da sintetização ocorrida de todo o filme, desde suas menores partes até o todo. A montagem na linguagem do cinema cria efeitos de poeticidade e, no filme, toma elementos inarticulados e os transforma em ideias frutíferas que verbalmente não poderiam ser expressadas. Dessa maneira, a montagem orienta a construção da significação, pois o roteiro conduz a significação construída de forma global.

Portanto, faz necessário lembrar de que “o conceito de montagem de Eisenstein tem muitas fontes. Foi uma noção-chave da estética construtivista, apesar de nunca ter sido desenvolvida de modo tão completo como na teoria do cinema de Eisenstein” (Andrew, 1989, p. 55).

3 Análise dos filmes

A seguir, analisaremos alguns aspectos de três filmes com o objetivo de abordar a estruturação do tempo na narrativa fílmica por meio da montagem e seus diversos resultados na significação sincrética. Considerando que o ponto de vista narrativo no cinema é apresentado primeiramente pela localização da câmera, que se coloca metaforicamente como olhar do espectador, sabe-se que nenhum ponto de vista é neutro. É a partir dele que os segmentos narrativos dos filmes, os planos, serão apresentados e ligados uns aos outros para que, ao final, obtenha-se a significação global.

3.1 *Gata velha ainda mia* (2013), de Rafael Primot

A respeito deste filme nacional, analisaremos a cena em que a escritora Glória Polk (Regina Duarte), após uma entrevista permeada por uma longa conversa com a jornalista Carol (Bárbara Paz), entorpece a jovem para que possa prendê-la e manipulá-la, fazê-la agonizar.

Na ancoragem temporal do filme, Carol é casada com o ex-marido de Glória, que a trata de diversas formas durante aquela noite: com rispidez, doçura, carinho e raiva, por exemplo. É construída, assim, uma tensão

na relação entre as duas mulheres desde o início do filme por meio dos diálogos apresentados.

Na cena a que nos remetemos nesta análise, após oferecer a Carol um aparelho inalatório, Glória engana a jornalista e a entorpece subitamente. Com isso, leva-a a um quarto e envolve completamente seu corpo com um filme plástico, deixa-a quase sufocada e totalmente imobilizada para que, então, possa chantageá-la de diversas maneiras, o que se apresenta como uma ruptura no enredo que estava sendo apresentado pelo roteiro do longa-metragem.

Com a inalação do gás feita por Carol, o plano narrativo é interrompido de modo abrupto: há uma aceleração elaborada por meio da montagem criada com diversos planos curtos, que têm duração de alguns segundos, nos quais alguns ambientes da casa são filmados em seus detalhes, conferindo ao ponto de vista do espectador grande foco em parte da ambientação disposta visualmente e espacialmente.

Depois disso, podemos notar que, nos 30 segundos dessa montagem, o que se mostra é um resumo do que Glória fazia pela casa enquanto Carol ainda estava entorpecida e dormia. Com o fim de tal sequência, a narrativa volta a se desenrolar conforme o ritmo cronológico de andamento direto.

Portanto, objetos do ambiente ganham foco nesta montagem criada pelas sequências rápidas e a câmera é colocada em diversos lugares do cenário montado para ampliar o ponto de vista do espectador. Ao mesmo tempo em que são mostrados detalhes que passariam despercebidos na filmagem feita com a câmera distante, a qual representaria o espectador colocado de forma comum dentro da cena narrativizada, apresenta-se uma dimensão ampliada do que ocorre no filme.

O som que pode ser ouvido ao fundo da cena criada pela montagem é atordoante, conduz o efeito de sentido sintetizando o entorpecimento da personagem Carol e, conseqüentemente, acelerando o tempo que se passa na narrativa, que é naquele momento diferente do que tinha sido construído narrativamente até então.

Ao apresentar uma sequência de imagens que sintetizam o que ocorreu no tempo em que a personagem Carol estava desacordada, esta montagem traz uma nova perspectiva do espaço da narrativa e também da protagonista Glória, ao mostrar detalhes do ambiente, objetos da casa e ações que ocorreram enquanto a outra estava adormecida e impossibilitada de se movimentar. Com isso, há uma distorção temporal obtida em relação ao restante do filme.

O objetivo dessa sequência criada pela montagem é acelerar a narrativa e desvelar ao espectador detalhes diegéticos que, conforme o desenrolar comum do andamento temporal não seriam apresentados devidamente, portanto, o olhar do espectador foi carregado para outros lugares, para outras perspectivas. A montagem acelera a continuidade e amplia o conhecimento e a

fruição que se possui sobre a narrativa sincrética.

O intento alcançado com esse artifício técnico é a condensação de traços sincretizados em um curto espaço de tempo, assim, uma das conclusões a que o espectador pode chegar é de que a quantidade de imagens vistas em um tempo reduzido faz com que se acumule um grande número de informações visuais e auditivas por meio dessa técnica utilizada, num ritmo diferenciado em relação ao que a narrativa se desenvolvia anteriormente e ao que voltou a se desenvolver em seguida.

Os sons e as imagens, a partir da montagem, se mostram de maneira diferente do que estavam sendo apresentados ao espectador na narrativa e, dessa forma, o roteiro é enriquecido por meio dessa manipulação técnica. Há uma nova exploração de tais recursos dentro da linguagem do cinema, pois suas especificidades são mostradas e podem atuar na narrativa de forma potencializada. Assim, pode-se notar que é também na utilização de tais recursos que é possível perceber a primazia de um diretor na criação artística.

3.2 *Melancholia* (2011), de Lars von Trier

No início do filme do diretor dinamarquês, antes de se iniciar a primeira parte da narrativa (constituída por duas partes), há uma introdução criada pela apresentação de 16 cenas curtas nas quais se utiliza o recurso técnico da câmera lenta.

Assim, é feita uma espécie de resumo do longa-metragem nestas cenas introdutórias, no qual são misturadas partes integrantes do filme a cenas que representam uma colisão que ocorreria entre o planeta *Melancholia* e a Terra. Esse trecho inicial também faz referências a algumas obras consagradas historicamente nas artes plásticas, ora com uma paráfrase cinematográfica, como na décima quarta cena introdutória, que cria uma intertextualidade com o quadro *Ophelia*, de John Everett Millais; ora com a inserção da tela *Os caçadores na neve*, de Pieter Brueghel (o velho), que é colocada diegeticamente como se estivesse sendo queimada na terceira cena apresentada nesta introdução.

A partir disso, nota-se que há uma desaceleração narrativa logo no início do filme, pois a montagem propõe o efeito de sentido de sintetizar o enredo que será apresentado ao longo da narrativa. Dessa maneira, é demonstrada também a tensividade da protagonista Justine, com a lentidão representada nas cenas da introdução. A cifra tensiva da personagem na diegese pode ser percebida logo no início do roteiro e isso é possível justamente pela montagem elaborada e pelas consequências desta na linguagem sincrética, com a articulação do som e das imagens por meio da sincretização que ocorre.

O objetivo dessa montagem é a desaceleração tem-

poral e o efeito criado por meio das imagens trata-se de um hibridismo entre a fotografia, imagem estática por excelência, e o cinema, imagem colocada em movimento, pois o que se pode observar visualmente nesta introdução a partir dos traços imagéticos é que o movimento das imagens (dos personagens e de elementos do ambiente) é mais lento do que o tempo cronológico em sua natural progressão. A música colocada neste trecho do filme, o prelúdio da ópera *Tristão e Isolda*, do compositor alemão Richard Wagner, também remete à passagem do tempo ocorrida de forma lenta e gradual.

Nesta montagem, podemos notar que as imagens apresentadas, que normalmente seriam estáticas, considerando o tipo de impressão de inatividade dos sujeitos da narrativa, são dispostas de forma a estender a progressão temporal. Assim, o espectador é levado a contemplar tais imagens apresentadas em movimento lento como se estivesse a observar quadros estáticos ou paisagens em que quase nenhuma ação acontece.

Portanto, uma impressão diferenciada em relação ao correr natural do tempo é apresentada por meio da elaboração de planos lentos, a partir da montagem, pois a sincretização das linguagens neste filme colabora para que este efeito de sentido seja obtido na significação global da narrativa.

3.3 *2001, uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick

No início da narrativa deste filme de Kubrick, na parte que se intitula com um intertítulo “O surgimento do homem”, observamos que a montagem estabelecida entre os planos curtos desacelera a narrativa, pois busca retratar as breves cenas como se fossem imagens estáticas, como uma fixação do espaço e do tempo mostrado ao espectador. Assim, é apresentada a amplitude do ambiente aberto de forma ampla, com uma gradação de cores.

Não há qualquer ação registrada pela câmera nestas cenas iniciais. O olhar do espectador é conduzido a observar o ponto de vista da câmera estática que não exige nada além da contemplação das cores, formas e tamanhos das figuras apresentadas, como se fossem fotografias ampliadas de paisagens naturais em que o homem não habita.

O tempo construído na narrativa, desse modo, é de passagem lenta, os planos apresentados até este ponto diegético não traz mudanças no roteiro, solicita-se do espectador apenas que observe tais imagens concatenadas e as contemple, sem que se saiba ainda o que pode ocorrer em seguida.

A sincretização do som inserido, sem música alguma a figurar entre os planos, com as imagens mostradas de forma lenta, sem que haja, aparentemente, uma objetividade específica para tal, fazem com que a narrativa pareça longa cronologicamente e que o roteiro

não apresente qualquer ação ou modificação em seu enredo, já que esta montagem cria a impressão de retardamento do tempo cronológico. O efeito de sentido criado por meio da sincretização das linguagens utilizadas nestas cenas é de que há uma demora para que os fatos se mostrem e que o roteiro se esclareça para o público.

De outro modo, podemos notar que, próximo ao final do filme, há a cena em que o personagem David deixa a nave *Discovery* em uma cápsula rumo a uma viagem pelo espaço sideral. Assim, ocorre uma aceleração na narrativa se dá com a alternância de diversos planos de modo ágil por meio da montagem realizada.

Com as imagens utilizadas na sincretização, percebe-se que o rosto do personagem é mostrado rapidamente em alguns planos curtos de modo a ter bastante foco e proximidade em relação à câmera, assim, é possível que o espectador note as consequências físicas da aceleração da velocidade temporal em que sua nave está viajando pelo espaço.

Além da ancoragem espacial e temporal do viajante espacial em sua nave, pode ser vista uma modificação na decorrência do tempo cronológico em relação ao que era demonstrado anteriormente na narrativa, pois o tempo ali mostrado é distorcido, o espectador é levado a perder sua referência temporal e espacial quando a montagem se inicia, considerando o espaço desconhecido em que se encontra o personagem e a velocidade temporal observada, que não se sabe exatamente qual pode ser.

Criou-se uma sequência que se desenvolve de forma ligeira, pois os planos são mostrados de forma apressada e ligados entre si justamente com a intenção de criar no espectador a impressão de que o tempo corre de forma breve.

Assim, neste filme, podemos notar que há os dois tipos de montagem elaborada; aquela que busca desacelerar o tempo diante dos olhos do espectador, e a outra que procura acelerar a narratividade por meio do correr do tempo de forma mais rápida. Em ambos os casos, há a distorção temporal em relação ao restante da narrativa e isso só é possível pela utilização do artifício técnico da montagem, nestes casos.

Ambas cenas analisadas deste filme explicitam que o tempo ficcional é diferente do tempo cronológico da realidade empírica material. Na ficção filmica, com a utilização de tal recurso técnico, por meio da sincretização existente entre as linguagens participantes da estruturação da forma códica sincrética, a linguagem do cinema, os efeitos de sentido que podem ser criados são múltiplos, já que podem ser manipulados de forma diversa e amplamente pelos diretores, de acordo com o efeito de sentido que se quer obter.

¹ Conforme apontamos em nossa dissertação de mestrado (Guirado, 2013).

4 Conclusão

É possível notar, portanto, que grande autonomia foi conferida aos diretores de cinema após a criação da montagem e sua utilização nos filmes. Ainda atualmente, tal técnica tem extrema relevância na criação das obras da linguagem cinematográfica, como foi possível notar inclusive nas análises apresentadas.

Procuramos em nossas análises abordar as especificidades materiais da linguagem cinematográfica, sistema semiótico no qual se obtém a significação homogênea da forma códica sincrética¹ a partir da sincretização de linguagens concorrentes.

O conceito de montagem proposto inicialmente por Eisenstein foi uma noção crucial da estética construtivista amplamente explorada no cinema, pois auxiliou na criação de efeitos metalinguísticos e poéticos desta linguagem. Contudo, seu princípio mais importante se mantém: o fato de estabelecer relações entre as partes da narrativa de forma “orgânica” com uma organização própria que sustenta a significação global do filme, com uma combinação e organização das cenas. ●

Referências

- Andrew, James Dudley
1989. *As principais teorias do cinema*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Aristarco, Guido
1961. *História das teorias do cinema*. Tradução de Maria Helena Sacadura e Júlio Sacadura. Lisboa: Arcádia, v. I.
- Arnheim, Rudolf
1957. *A arte do cinema*. Tradução de Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa: Edições 70.
- Aumont, Jacques; Marie, Michel
2007. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus.
- Aumont, Jacques; Marie, Michel
2002. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Claudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus.
- Aumont, Jacques; Marie, Michel et al.
2011. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus.
- Barbaro, Umberto.
1965. *Elementos de estética cinematográfica*. Tradução de Fátima de Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Beívidas, Waldir
1983. *Semióticas sincréticas (o cinema): posições*. São Paulo: Edição particular em meio eletrônico. 2006. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/>>. Acesso em: nov. 2008.
- Beívidas, Waldir
1987. *Semióticas Sincréticas. Significação. Revista Brasileira de Semiótica*, n. 6, São Paulo: Centro de Estudos Semióticos, p. 13-21.
- Beívidas, Waldir
2012. O lugar do sincretismo nas linguagens multicódicas. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol. 10, n. 2, dezembro de 2012.
- Beívidas, Waldir
1987. *Semióticas Sincréticas. Significação. Revista Brasileira de Semiótica*, n. 6, São Paulo: Centro de Estudos Semióticos, p. 13-21.
- Beívidas, Waldir
2008. Reflexões sobre o conceito de imanência em semiótica. *CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol 6, n. 2.
- Beívidas, Waldir
2012. O lugar do sincretismo nas linguagens multicódicas. *CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol. 10, n. 2, dezembro de 2012.
- Berchmans, Tony
2006. *A música do filme*. São Paulo: Escrituras.
- Betton, Gérard
1987. *Estética do cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes.
- Eisenstein, Sergei
1969. *Reflexões de um cineasta*. Tradução de Gustavo Doria. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Eisenstein, Sergei
1990. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Eisenstein, Sergei
2002. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Fechine, Yvana
2009. “Contribuições para uma semiotização da montagem”. In: Oliveira, Ana Cláudia de, Teixeira, Lúcia (Org.). *Linguagens na comunicação. Desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, p. 323-369.
- Fiorin, José Luiz
2009. “Para uma definição das linguagens sincréticas”. In: Oliveira, Ana Cláudia de, Teixeira, Lúcia (Org.). *Linguagens na comunicação. Desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, p. 15-40.
- Geadá, Eduardo (org.).
1985. *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Gorbman, Claudia
1987. *Unheard Melodies, Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph
1979. *Sémiotique: dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph
1986. *Sémiotique: dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*. Paris: Hachette, v. II.
- Guirado, Natália Cipolaro
2013. *Um sistema semiótico sincrético: a linguagem cinematográfica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/ USP.
- Hjelmslev, Louis Trolle
1975. *Prolegômenos à uma teoria da linguagem*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva.
- Julier, Laurent; Marie, Michel
2009. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC.
- Kemp, Philip
2011. *Tudo sobre cinema*. Tradução de Fabiano Moraes et al. Editora Sextante.
- Lotman, Yuri
1978. *Estética e semiótica do cinema*. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa.
- Martin, Marcel
2005. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro.
- Mascarello, Fernando
2006. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus.
- Morin, Violette; Bremond, Claude; Metz, Christian
1973. *Cinema, estudos de semiótica*. Tradução de Luiz Felij. Petrópolis: Editora Vozes.

Zilberberg, Claude
1989. *Modalités et pensée modale. Nouveaux Actes Sémiotiques*, n. 3, Limoges: Pulim.

Zilberberg, Claude
2000. *Ensayos sobre Semiótica Tensiva*. Lima: Fondo de Desarrollo Editorial.

Zilberberg, Claude
2006a. *Razão e poética do sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp.

Zilberberg, Claude
2006b. Síntese da gramática tensiva. *Significação - Revista brasileira de semiótica*. Tradução de Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit. São Paulo: Annablume, n. 25, p. 163-204.

Zilberberg, Claude
2007. “Louvando o acontecimento”. *Revista Galáxia*, n.º 13, p. 13-28. São Paulo, junho de 2007.

Zilberberg, Claude
2011. *Des formes de vie aux valeurs*. Paris: PUF.

Zilberberg, Claude
2012. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial

Referências filmográficas

2001, uma odisseia no espaço
1968. Direção: Stanley Kubrick. Produção: MGM. Estados Unidos, 1 CD (149 min), sonoro, colorido. DVD.

Melancolia
2011. Direção: Lars von Trier. Produção: Zentropa Entertainments. Dinamarca. 1 CD (130 min), sonoro, colorido. DVD.

Gata velha ainda mia
2013. Direção: Rafael Primot. Produção: Canal Brasil. Brasil. 1 CD (90 min), sonoro, colorido. DVD.

Dados para indexação em língua estrangeira

Guirado, Natália Cipolaro

Time in cinema: the influences of montage in the syncretic language

Estudos Semióticos, vol. 13, n. 1 (2017)

ISSN 1980-4016

Abstract: *The art of cinema has substantive and procedural peculiarities in its construction as language, a system of meaning with specific operation which makes it different from the verbal language, sound, visual and other forms of expression. We understand that the importance of mounting technique in the organization and design of film narrative was important to filmmakers and film theorists, as the various effects attributed to the meaning from this technical device were investigated. Regarding the temporal construction in linear filmic compositions, generally the notion of precedence and posterity is built on chronological time that corresponds to the narrative flow and move their continuity. The dimension of time has the peculiarity to develop into specific formal values, to organize the space and other diegetic elements such as music in a time series and make the impression of reality to the film. We observe some peculiar forms of mounting influence the temporal construction of the films. In this way, we analyze excerpts from some films: Gata velha ainda mia (2013), by Rafael Primot; 2001 - A Space Odyssey (1968), by Stanley Kubrick and Melancholy (2011), by Lars von Trier, to comment the syncretic language.*

Keywords: *syncretic language ; semiotic ; cinema ; montage*

Como citar este artigo

Guirado, Natália Cipolaro. O tempo no cinema: as influências da montagem na linguagem sincrética. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (www.revistas.usp.br/esse). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 13, Número 1, São Paulo, julho de 2017, p. 82-88. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 04/03/2017

Data de sua aprovação: 11/05/2017
