UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ODAIR JOSÉ MOREIRA DA SILVA

A manifestação de Cronos em 35 mm
O tempo no cinema

São Paulo
2004

ODAIR JOSÉ MOREIRA DA SILVA

A manifestação de Cronos em 35 mm

O tempo no cinema

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística do Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Semiótica e Lingüística Geral.

Área de Concentração: Semiótica e Lingüística Geral.
Orientador: José Luiz Fiorin

São Paulo
2004

FOLHA DE APROVAÇÃO

Odair José Moreira da Silva

A manifestação de Cronos em 35 mm: o tempo no cinema

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

A meus pais,
Paulo Moreira e Ida Cardoso (*in memoriam*),
pela humildade e pelo valor das coisas mais simples
que me ensinaram na universidade da vida.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. José Luiz Fiorin, que nesses anos de convivência muito me ensinou. Além de um excelente orientador, o professor Fiorin foi um grande amigo. Devo à sua paciência e à sua sabedoria o meu crescimento científico e intelectual.

Ao Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier, que me ensinou muito sobre a análise dos filmes em seu curso, pela gentileza ao auxiliar-me na constituição do *corpus* deste trabalho e pela oportunidade de poder assistir às suas aulas durante o período de pós-graduação.

A Prof^a Dr^a Helena Nagamine Brandão, pela oportunidade de poder assistir às suas aulas durante o período de pós-graduação.

Aos Professores Doutores Vicente Pietroforte e Norma Discini, pela participação na minha banca de qualificação.

A Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e ao Departamento de Lingüística da Universidade de São Paulo pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

Aos funcionários do Departamento de Lingüística, Érica, Ben-Hur e Robson, pela atenção e pela disposição no atendimento e nas resoluções de minhas dúvidas burocráticas durante o período de pós-graduação.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

A minha companheira Sofia Skulski, por sua compreensão, presença, colaboração, carinho e incansável apoio ao longo do período de elaboração deste trabalho.

GARFIELD - Jim Davis
Folha de S. Paulo - 14/05/2004

"Só o passado verdadeiramente nos pertence.

O presente... O presente não existe:

Le moment où je parle est déjà loin de moi.

O futuro diz o povo que a Deus pertence.

A Deus... Ora, adeus!"

Passado, presente e futuro

Manuel Bandeira

RESUMO

SILVA, Odair José Moreira da. **A manifestação de Cronos em 35 mm: o tempo no cinema.** 2004. 230 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

Este trabalho busca construir dedutivamente o sistema temporal que preside ao procedimento de temporalização no cinema. Para isso, estuda, com base na semiótica francesa, a localização temporal, a programação temporal, a programação textual e a aspectualização do tempo. Partindo da idéia de que o cinema é a arte do presente, mostra que os fatos narrados num filme podem localizar-se no presente do presente, no presente do passado ou no presente do futuro. Em seguida, examina as possibilidades de presentificar anterioridades e posterioridades. A programação temporal é a representação da ordem dos acontecimentos, que podem ser contados concomitantemente, sucessivamente ou de maneira invertida. A programação textual representa a duração dos fatos narrados. A duração da narração pode ser igual, maior ou menor do que a do acontecimento relatado. A aspectualização pode ser quantitativa (andamento) ou qualitativa. Esta é sempre durativa e a duratividade articula-se em aspectos incoativo, cursivo (contínuo ou descontínuo) e terminativo. O andamento pode ser normal, lento, acelerado ou congelado.

Palavras-chave: Temporalização no cinema. Localização temporal. Programação Temporal. Programação textual. Aspectualização do tempo.

ABSTRACT

SILVA, Odair José Moreira da. **The manifestation of the Cronos in 35 mm: the tense in the movies.** 2004. 230 f. Dissertation - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

This work aims at constructing deductively the temporal system that governs over to the temporalization procedure in the movies. For this, it studies, on the basis of French Semiotics, temporal localization, temporal programming, textual programming and tense aspectualization. Starting from the idea that movies is the art of the present, it shows that the facts narrated in one movie can be situated in the present of the present, the present of the past or the present of the future. After that, it examines the possibilities of “presentifying” anteriorities and posteriorities. Temporal programming is the representation of the order of events that can be counted concomitantly, successively or in an inverted way. Textual programming represents the duration of the narrated facts. The duration of the narration can be equal, to bigger or smaller than that of the narrated event. The aspectualization can be quantitative (tempo) or qualitative. This is always durative and the durativeness is articulated in inchoative, cursive (continuous or discontinuous) and terminative aspects. The tempo can be normal, slow, accelerated or frozen.

Keywords: Temporalization in the movies. Temporal localization. Temporal programming. Textual programming. Aspectualization of tense.

SUMÁRIO

Introdução, 10

0.1 - A questão da enunciação e o problema do tempo no cinema, 12

0.1.1 - A teoria da enunciação, 12

0.1.2 - O tempo no cinema, 18

0.1.2.1 - Tempo dramático, 22

0.1.2.2 - A bifurcação do tempo dramático, 23

0.1.3 - O tempo manipulado no cinema, 24

0.2 - O princípio de empirismo e o método dedutivo em Hjelmslev, 26

0.3 - O cinema como semiótica-objeto e o estudo do tempo, 30

Capítulo 1 – O cinema: das origens às teorias da linguagem cinematográfica, 37

1.1 - O surgimento do cinema e as preocupações com seu poder de manipulação, 37

1.2 - O surgimento da preocupação em teorizar o cinema, 42

1.3 - Um intervalo: o cinema como forma de manipulação – o exemplo do cinema alemão, 45

1.4 - A linguagem cinematográfica, 47

1.5 - A linguagem cinematográfica encontra a Semiologia, 56

Capítulo 2 - A localização temporal no cinema, 64

2.1 - O estudo do tempo na semiótica, 64

2.2 - A localização temporal, 65

2.3 - A localização temporal no cinema, a arte do presente, 69

2.4 - As formas de manipulação do tempo no cinema, 76

2.5 - Das neutralizações: elementos para a construção de um sistema de embreagens, 78

2.5.1 - Das neutralizações na concomitância do *presente*, 89

2.5.2 - Das neutralizações na concomitância do *passado*, 114

2.5.3 - Das neutralizações na concomitância do *futuro*, 126

2.6 - A marcação visual da localização temporal e das embreagens no cinema, 135

2.6.1 - Recursos visuais que marcam as embreagens, 135

2.6.2 - A presentificação do passado, 136

2.6.3 - A presentificação do futuro, 137

2.6.4 - As estratégias visuais para a identificação dos três presentes no cinema, 138

**Capítulo 3 - A programação temporal e a programação textual no cinema:
ordem dos acontecimentos e duração, 142**

3.1 - A programação temporal no cinema: a representação da ordem dos acontecimentos, 142

3.1.1 - Concomitância dos fatos distintos (a simultaneização dos acontecimentos), 144

3.1.2 - Sucessão dos fatos distintos (posteriorização dos acontecimentos), 150

3.1.3 - Inversão da ordem dos acontecimentos, 153

3.1.3.1 - Inversão acionada por um actante do enunciado, 153

3.1.3.2 - Inversão acionada pelo actante da enunciação, 154

3.2 - A programação textual do tempo no cinema: a duração semiotizada, 156

3.2.1 - Identidade, 157

3.2.2 - Expansão, 159

3.2.3 - Condensação, 161

Capítulo 4 - A aspectualização do tempo no cinema, 165

4.1 - A aspectualização: elementos teóricos, 165

4.2 - A aspectualização quantitativa: o andamento, 173

4.2.1 - Andamento normal, 176

4.2.2 - Andamento acelerado (imagem acelerada), 177

4.2.3 - Andamento lento (imagem lenta), 178

4.2.4 - Andamento suspenso, detido, congelado (imagem suspensa, detida, congelada), 180

4.3 - A aspectualização qualitativa, 182

Considerações finais, 197

Referências bibliográficas, 201

Índice remissivo dos filmes, 206

Anexo: fichas técnicas dos filmes, 210

INTRODUÇÃO

"O tempo constitui uma condição de existência do nosso 'Eu'. Assemelha-se a uma espécie de meio de cultura que é destruído quando dele não mais precisa, quando se rompem os elos entre a personalidade individual e as condições da existência. O momento da morte representa também a morte do tempo individual: a vida de um ser humano torna-se inacessível aos sentimentos daqueles que continuam vivos, morre para aqueles que o cercam. O tempo é necessário para que o homem, criatura mortal, seja capaz de se realizar como personalidade".

Andrei Tarkovski

Gérard Betton, teórico francês, em seu livro *Estética do cinema* (1987, p. 28), aponta que o cinema "tem total liberdade para brincar com o tempo". O cinema, afirma Betton, pode condensar, esticar, desacelerar, acelerar, inverter, imobilizar, subverter ou valorizar o tempo. Disso resulta que, segundo ele, o cinema é a "arte do tempo" (BETTON, 1987, p.28). Marcel Martin, pesquisador da sétima arte, em seu livro *A linguagem cinematográfica*, nota que o cinema é "*primeiramente uma arte do tempo* (grifo do autor), já que é esse o dado mais imediatamente perceptível em todo esforço de apreensão do filme" (1990, p. 201). Ralph Stephenson e J. R. Debrix, especialistas em cinema, em seu livro *O cinema como arte*, também afirmam que "o filme é uma arte de tempo (...) e, como diz Pudovkin, o diretor constrói seu próprio tempo 'fílmico' (...)" (1969, p. 133). Essas observações trazem consigo uma pergunta: se o cinema é a arte do tempo, que *tempo* é esse? De antemão, podemos dizer que muitos teóricos do cinema trabalharam e ainda trabalham com a relação entre o tempo do cinema e o *tempo do mundo*. Por isso, questões que envolvem a *duração*, a *ordem* e a *freqüência* dos acontecimentos são as preocupações mais freqüentes nos estudos sobre

cinema. Faltam, no entanto, estudos mais aprofundados dos procedimentos de temporalização criados pela linguagem.

Partindo dessa constatação, nossa pesquisa empreenderá um esforço em construir o sistema de localização temporal da linguagem cinematográfica, além, evidentemente, de tratar de questões relativas à duração, à ordem e à frequência dos acontecimentos na narrativa.

Para nós, o cinema é uma das artes que usa muito bem a manipulação do tempo ao representar a realidade. Já dizia Gerárd Betton (1987, p. 17), teórico da estética cinematográfica:

O domínio da escala do tempo é um dos procedimentos mais notáveis do cinema: na tela, a duração de um fenômeno pode ser, à vontade, interrompida, alongada, encurtada e até mesmo invertida. 'Assim como a pedra filosofal' - dizia Epstein - 'o cinema tem o poder de transmutações universais. Mas esse segredo é extraordinariamente simples: toda essa magia reduz-se à capacidade de fazer com que a dimensão e a orientação temporais variem'. Descontinuidade, câmara lenta, aceleração, inversão da escala do tempo, todas essas trucagens - que só o cinema permite - têm um inestimável valor educativo, científico, filosófico, humorístico e artístico.

No entanto, apesar dessas "trucagens que só o cinema permite", o tratamento desse assunto não satisfaz plenamente, não elucida com precisão a capacidade que alguns diretores têm para manipular o tempo. É o caso, por exemplo, de um Alain Resnais, que se notabilizou por trabalhar exclusivamente com enredos em que o tempo era um dos temas principais. Os estudos sobre o tempo cinematográfico acabam por ser difusos e, às vezes, incongruentes, pois misturam categorias de ordem diferente. Há uma demanda a que é preciso responder, quando se estuda o tempo cinematográfico. É preciso mostrar como a linguagem cinematográfica opera com o tempo.

A noção de tempo, oriunda dos estudos narratológicos, sobretudo do trabalho de Gerárd Genette, principalmente em *Discours du récit*, é a mais utilizada pelos teóricos do cinema.

Nossa proposta de estudo do sistema temporal no cinema vale-se da teoria do discurso da Semiótica francesa, que se baseia no princípio do empirismo de Hjelmslev. Por isso, o que

se quer é estabelecer, dedutivamente, o sistema das possibilidades temporais com que trabalha o cinema. Antes de iniciarmos o trabalho, porém, torna-se necessário um comentário a respeito da teoria da enunciação e do problema do tempo no cinema.

0.1 - A questão da enunciação e o problema do tempo no cinema

0.1.1 - A teoria da enunciação

A teoria da enunciação é, sem dúvida, uma das mais importantes e interessantes teorias formuladas pela Lingüística Moderna. Deve-se a Émile Benveniste os pressupostos teóricos iniciais para o estudo da enunciação. Pode-se dizer que, em pelo menos dois de seus mais importantes artigos, já se delineava o que se poderia chamar *teoria da enunciação*: "Les relations de temps dans le verbe français" (1959) e, sobretudo "L'appareil formel de l'énonciation" (1970). Tornou-se clássica a sua famosa distinção entre *história* e *discurso*, que são dois modos distintos de enunciação.

No primeiro artigo, Benveniste (1995, p. 260-262) procura estabelecer as relações que organizam as diversas formas temporais do sistema verbal do francês moderno, dentro de uma perspectiva sincrônica: os tempos de um verbo francês não se empregam como membros de um sistema único, mas eles distribuem-se em *dois sistemas* distintos e complementares. Esses dois sistemas manifestam dois modos de enunciação diferentes, denominados *história* e *discurso*. Segundo o autor, a enunciação histórica caracteriza a narrativa de acontecimentos passados. Trata-se, então, da apresentação dos "fatos sobrevindos a um certo momento do tempo, sem nenhuma intervenção do locutor na narrativa" (1995, p. 262). Benveniste alerta que esses fatos devem pertencer ao passado, pois, "desde que são registrados e enunciados numa expressão temporal histórica, estão caracterizados como passados. A intenção histórica

constitui realmente uma das grandes funções da língua: imprime-lhe a sua temporalidade específica (...)" (1995, p. 262).

Benveniste define a narrativa histórica como aquela em que o modo de enunciação exclui toda forma "autobiográfica", ou seja, na narrativa histórica estritamente desenvolvida, só haverá formas de terceira pessoa. O autor frisa que três tempos fazem parte da enunciação histórica: o aoristo (*passé simple* ou *passé défini*), o imperfeito e o mais-que-perfeito. No que tange ao modo de enunciação do discurso, Benveniste (1995, p. 267) deixa claro que ele é toda enunciação que suponha um locutor e um ouvinte e, visto do ponto de vista do locutor, a intenção de influenciar o outro, o ouvinte. Salienta que a distinção entre narrativa histórica e discurso não coincide com a distinção entre língua falada e língua escrita, pois, se a enunciação histórica está reservada à língua escrita, o discurso é tanto escrito quanto falado. Por empregar livremente todas as pessoas gramaticais, tanto *eu/tu* como *ele*, o discurso distingue-se nitidamente da narrativa histórica. Segundo Benveniste, "o registro dos tempos verbais é muito mais amplo no discurso: de fato todos os tempos são possíveis, salvo um, o aoristo, banido hoje desse plano de enunciação enquanto é a forma típica da história" (1995, p. 268).

Benveniste afirma que no discurso há três tempos fundamentais, a saber, presente, futuro e perfeito, todos esses excluídos da narrativa histórica. O imperfeito seria, de acordo com ele, comum aos dois planos.

Em "*L'appareil formel de l'énonciation*", o autor analisa o mecanismo da produção do enunciado, mostrando como, ao enunciar, o locutor mobiliza a língua utilizando-se de seu aparelho formal e marcando sua posição de locutor por meio de índices específicos. Torna-se necessário frisar alguns pontos interessantes encontrados no artigo acima referido. Benveniste (1989, p. 82) mostra que a enunciação é "este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização". O autor salienta que a enunciação é o ato de produzir um enunciado.

Nesse ato, o locutor mobiliza a língua por sua conta. A relação do locutor com a língua determina os caracteres lingüísticos da enunciação. Para o autor (1989, p. 83-84), a enunciação supõe a conversão individual da língua em discurso.

O ato individual pelo qual se utiliza a língua introduz em primeiro lugar o locutor como parâmetro nas condições necessárias da enunciação. Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua. Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno.

No que se refere à questão da temporalidade, Benveniste (1989, p. 85) observa que ela é um quadro inato do pensamento. A temporalidade é produzida na e pela enunciação. A instauração da categoria do presente procede da enunciação e da categoria do presente nasce a categoria de tempo. Benveniste (1989, p. 85-86), nota que a forma do presente tem a função de explicitar o presente inerente à enunciação, que se renova a cada produção de discurso, e

a partir deste presente contínuo, coextensivo à nossa própria presença, imprime na consciência o sentimento de uma continuidade que denominamos 'tempo'; continuidade e temporalidade que se engendram no presente incessante da enunciação, que é o presente do próprio ser e que se delimita, por referência interna, entre o que vai se tornar presente e o que já não o é mais.

Avançando um pouco mais, podemos ver que a questão da enunciação está presente nas preocupações de cientistas e estudiosos da linguagem, dentre os quais podemos citar Jean Cervoni, Algirdas Julien Greimas, Catherine Kerbrat-Orecchioni, José Luiz Fiorin, entre outros.

Benveniste já dizia que a enunciação é "este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização" (1989, p. 82). Para Fiorin, enunciação é o ato por meio do qual o falante produz enunciados, sendo enunciado toda combinação de elementos lingüísticos provida de sentido (2000, p. 80). Diana Luz Pessoa de Barros (1990, p. 86) esclarece que enunciação é

a instância de mediação entre as estruturas narrativas e discursivas que, pressuposta no discurso, pode ser reconstruída a partir de pistas que nele espalha; é também mediadora entre o discurso e o contexto sócio-histórico e, nesse caso, deixa-se apreender graças às relações intertextuais.

A enunciação está estritamente ligada ao enunciado. Eric Landowski salienta que a enunciação é o "ato pelo qual o sujeito faz o sentido ser", e o enunciado, "o objeto cujo sentido faz o sujeito ser" (1992, p. 167). De acordo com Ducrot e Todorov, a enunciação, de um modo ou de outro, está presente no interior do enunciado. "*As diferentes formas dessa presença*, bem como os graus de sua intensidade, permitem fundar uma *tipologia dos discursos*" (1998, p. 291).

Os lingüistas vão estudar a enunciação por intermédio do enunciado, ou seja, é por meio do enunciado que se chega a enunciação. Fiorin (1996, p. 21) observa, embasado no pensamento de Kerbrat-Orecchioni, que o lingüista não irá mais opor "a enunciação ao enunciado como o ato a seu produto, um processo dinâmico a seu resultado estático". Ao se ver impossibilitado de estudar diretamente o ato da enunciação, busca "identificar e descrever os *traços do ato no produto*".

Com relação ao discurso, Fiorin (1996, p. 30) diz que "o discurso não é uma grande frase nem um aglomerado de frases, mas um todo de significação". Essa totalidade é constituída pela enunciação. Buscando em Greimas e Courtès (1979, p. 102) uma definição, pode-se dizer que o discurso será identificado como um processo semiótico, que englobará a totalidade dos fatos semióticos (relações, unidades, operações, etc) situados no eixo sintagmático da linguagem.

Torna-se imprescindível frisar que não podemos falar de discurso sem falar, de narrativa¹.

Foi nos estudos referentes ao discurso e à estrutura narrativa, principalmente, que Greimas desenvolveu sua teoria da significação. O objetivo central de seu projeto semiótico é

¹ De acordo com Roland Barthes, a narrativa nasceu com a história da humanidade e se manifesta em todo tipo de representação que o homem produz, podendo ser "sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto, pela mistura ordenada de todas estas substâncias". O pensador francês salienta que a narrativa está presente "no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (...), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, nos *fait divers*, na conversação" (1971, p. 19). Barthes atesta que, sob estas formas "quase infinitas", a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares e em todas as sociedades.

o estudo do discurso com base na idéia de que uma estrutura narrativa se manifesta em qualquer tipo de texto. De acordo com Monica Rector (1978, p. 16), Greimas, começando pelos limites da frase, viu a necessidade da compreensão do discurso por inteiro, de maneira a apreender a significação em sua globalidade. Ele ultrapassou, então, os limites da semântica, em particular da semântica estrutural, o que o levou à semiótica.

O estruturalismo de Hjelmslev, a antropologia estrutural de Lévi-Strauss e também de Dumezil, a teoria formalista de Propp sobre o conto maravilhoso russo e a teoria das situações dramáticas de Etienne Souriau são as fontes da semiótica de Greimas. Seu ponto de partida é a tentativa de aplicar métodos de pesquisa da lingüística estrutural à análise de textos.

Segundo Rector (1979, p.16),

a captação do discurso exige um projeto semiótico – semiótica considerada como ciência da significação ou dos sistemas de significação. A lingüística é apenas um ramo da semiótica; talvez o mais importante, já que fornece à semiótica os modelos teórico-práticos e a metalinguagem.

Greimas concebe a geração do sentido como um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. O modelo gerativo da semiótica discursiva tem como objetivo explicar a geração de sentidos de qualquer sistema semiótico. Sucintamente, pode-se dizer que, na teoria semiótica de Greimas, encontramos dentro do percurso gerativo de sentido três etapas: a mais simples e abstrata, o nível fundamental ou das estruturas fundamentais, em que surge a significação como uma oposição semântica mínima; no nível narrativo ou das estruturas narrativas, segunda etapa, tem-se a organização da narrativa do ponto de vista de um sujeito; e, na terceira etapa, há o nível do discurso ou das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação. Cada nível do percurso gerativo apresenta um componente sintático e um semântico. No caso do nível discursivo, que será trabalhado nesta dissertação, a sintaxe do discurso tem como característica explicar "as relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado e também as relações 'argumentativas' que se

estabelecem entre enunciador e enunciatário" (BARROS, 1990, p. 90) e a semântica do discurso tem o papel de examinar "a disseminação dos temas no discurso, sob a forma de percursos, e o investimento figurativo dos percursos" (BARROS, 1990, p. 89).

Fiorin (1999, p. 40), reiterando a lição de Benveniste, diz que a enunciação se define "como a instância de um *eu-aqui-agora*. Com efeito, o sujeito da enunciação é sempre um eu, que opera, ao realizar a produção discursiva, no espaço do aqui e no tempo do agora".

Na enunciação há, portanto, três procedimentos, a actorialização, a espacialização e a temporalização, que se valem, respectivamente, das categorias de pessoa, de espaço e de tempo.

Segundo Fiorin, há dois aspectos abrangidos pela sintaxe do discurso, a saber: a) as projeções da instância da enunciação no enunciado; b) as relações entre enunciador e enunciatário. O autor alerta que esses dois aspectos se confundem, pois "as diferentes projeções da enunciação no enunciado visam, em última instância, a levar o enunciatário a aceitar o que está sendo comunicado" (1999, p. 40).

A enunciação opera com *debreagens* e *embreagens*, tanto enunciativas como enuncivas, como veremos mais adiante. Por meio dessas operações, instalam-se no discurso pessoas, espaços e tempos. A categoria de tempo é mais complexa do que as outras, a de pessoa e a de espaço, uma vez que desenvolve um complicado jogo de articulações temporais. Isso fica evidente quando fazemos um estudo dos tempos verbais, em que se percebe a complexidade dos arranjos temporais presentes na língua.

O presente (que é o tempo da enunciação) comanda a temporalização dos acontecimentos. Como diz Fiorin (1996, p. 248), não há nenhuma escolha de tempo no discurso que não seja regida pela instância da enunciação. A organização temporal dos acontecimentos compreende o presente, o passado e o futuro (simultaneidade, anterioridade e posterioridade, respectivamente).

Fiorin (1999, p. 39) levanta dois pontos interessantes que valem ser notados, a saber: "mesmo quando os elementos da enunciação não aparecem no enunciado, a enunciação existe, uma vez que nenhuma frase se enuncia sozinha" e "mesmo quando se simula a enunciação dentro do enunciado, há uma instância pressuposta de enunciação".

De um modo geral, encontramos os elementos da enunciação em qualquer manifestação do discurso, seja este verbal ou não-verbal. Nas narrativas, ou até mesmo em frases "soltas", notamos que há uma instância pressuposta de enunciação, tornando-se evidente que tais textos não se enunciaram sozinhos.

Se a enunciação existe mesmo quando os elementos da enunciação não aparecem no enunciado, ou se há uma instância pressuposta de enunciação, mesmo quando se simula a enunciação dentro do enunciado, como verificar isso na narrativa cinematográfica?

Com a categoria do tempo ocorre um fato interessante quando se trata de marcá-la na narrativa fílmica. Num texto verbal escrito ou oral, temos a presença de desinências temporais de pretérito perfeito, futuro do pretérito, pretérito mais-que-perfeito, entre outras. As marcas mórficas dos tempos verbais fazem que reconheçamos os acontecimentos como simultâneos, anteriores ou posteriores. O cinema não dispõe de morfemas temporais. Como então marcar o complexo jogo de articulações temporais criado pela linguagem cinematográfica?

0.1.2 - O tempo no cinema

O cinema é uma arte que oferece, quando representa a realidade, a possibilidade de manifestar uma rede de manipulações temporais singular. Em suas narrativas, muitos diretores, roteiristas e criadores exercem o fascínio de poder manipular a categoria do tempo. Às vezes, tal empreitada parece não ter limites.

Sabemos que o tempo é fugaz, evanescente e, ao mesmo tempo, tirânico. Marcel Martin (1990, p. 214) nota que é com o cinema que o homem "dispõe pela primeira vez de um instrumento para dominá-lo".

Dentro do universo fílmico, no entanto, é raro vermos o tempo real de uma filmagem ser respeitado. Sabemos que há procedimentos para a supressão de partes inúteis assim como de tempos sem nenhuma necessidade de serem representados na ação, tempos estes desprovidos de importância na ação fílmica. Gérard Betton (1987, p. 25) observa que

uma narração resumida, servindo-se de algumas tomadas marcantes - em número reduzido - provoca freqüentemente um maior impacto sobre o espectador. É possível traduzir então, com o máximo de intensidade, emoções e sentimentos violentos e inesperados. O plano de corte, que permite interromper a ação sem qualquer problema para retomá-la posteriormente, é largamente utilizado para contrair o tempo, para reforçar a intensidade das idéias, evitando assim o supérfluo, e também para dar a entender algo sem que seja necessário exprimi-lo diretamente.

A pontuação cinematográfica, incluindo aí os cortes, as elipses, as fusões, os *raccords*, entre outros, serve para ilustrar muito bem essa forma de trabalhar com o tempo na narrativa fílmica. Tais ferramentas dão a coesão operacional, dentro do roteiro do filme, ao processo de engendramento do tempo.

É necessário frisar, porém, que certos cineastas conseguem fazer de seus filmes uma exceção a essa regra da supressão de momentos temporais não tão importantes assim: é o caso, por exemplo, de Andrei Tarkovsky, cineasta russo. Tarkovski prima pelo andamento "lento" de seus filmes, ou seja, o que poderia ser suprimido da narrativa tem o seu desenvolvimento de acordo com o tempo que lhe é exigido, simulando a realidade. Filmes como *Nostalgia*, *Stalker*, *O Espelho*, *Solaris*, *O Sacrifício*, entre outros, enquadram-se dentro dessa classificação de lentidão, de ritmo lento, em que a narrativa é contemplativa em planos paisagísticos e carregada de simbolismos.

O uso do tempo no cinema é um dos recursos que mais gera problemas para um analista. É, na maioria das vezes, no plano das imagens que a representação do tempo no cinema se dá em sua amplitude.

No entanto, o problema da temporalidade no cinema não implica apenas a representação da duração dos acontecimentos, embora esse aspecto seja o que mais tenha chamado a atenção dos teóricos. A questão do tempo implica também a localização temporal dos acontecimentos, sua aspectualização e sua programação.

Sabemos que o tempo, na realidade - o tempo da consciência - foge a cada dia, irreparavelmente, escapa num sentido bem direcionado e não pode retroceder jamais. A tentativa do cinema é, no plano imaginário, "recuperar" esse tempo sem volta, esse tempo que escoia irreversivelmente. Jean Mitry, a respeito disso, atesta que "o que chamamos de tempo é essa direção, essa evolução perpetuamente voltada para um futuro, bem como a representação do passado, cuja conseqüência e testemunha constante é o presente" (1965, p. 262-263).

Mais adiante, o teórico francês observa o quanto essa irreversibilidade do tempo é, portanto, necessária. Para Mitry (1965, p. 262-263),

qualquer retorno é impossível. Mesmo supondo que, por um acontecimento extraordinário, pensamos reviver os anos que vivemos retornando no curso do tempo, essa volta ainda seria uma marcha 'para frente'. Reviveríamos ao contrário o tempo vivido, mas *depois* de tê-lo *já* vivido. Seria uma perseguição às avessas, não um retorno. O verdadeiro retorno seria a anulação pura e simples do tempo, ou seja, do que foi. Apagaríamos nosso passado retornando no curso das coisas - e, essas próprias coisas, não as reviveríamos...

Se podemos nos deslocar no espaço é porque o espaço tem várias dimensões (ou direções) e porque nos situamos sempre em uma delas em relação às duas outras. Se houvesse apenas uma direção (e aí não seria mais um espaço), não mais poderíamos nos deslocar nela, assim como não podemos fazê-lo no tempo. Tempo e espaço confundir-se-iam: seriam *a mesma coisa*".

O estudo atual de narrativa cinematográfica vale-se de certas ferramentas que os criadores do cinema emprestaram da literatura. Narrador, espaço, tempo, história, discursos direto, indireto, indireto-livre, ponto de vista, ação, entre outros, são algumas das categorias oferecidas pela Teoria da Literatura ao cinema, para que ele pudesse ser constituído da forma

como o conhecemos hoje. É fácil reconhecer que o cinema deve muito à Teoria Literária. Estudos acerca de procedimentos do romance em muito serviram para o aprofundamento dos estudos referentes à sétima arte em geral. É claro que a literatura também emprestou certos recursos da linguagem cinematográfica no processo de criação, tais como a técnica da montagem, a velocidade da narrativa, a "leitura" por imagens, entre outros. Oswald de Andrade já foi descrito como o escritor que se utiliza de linguagem cinematográfica em seus poemas e em sua prosa; Alain Robbe-Grillet usou as possibilidades da montagem oriundas do cinema na criação daquilo que ficou conhecido como *nouveau roman*. Robbe-Grillet foi mais longe, sendo também um realizador de filmes. Esse autor francês foi, além de Alain Resnais, um dos cineastas que mais experiências fez com o tempo na narrativa cinematográfica. Não importava a dificuldade sentida pelo espectador em relação ao que estava passando no *écran*; importava era o exercício com o tempo. A arte não era consumo; o hermetismo temporal prevalecia.

Uma das ferramentas teóricas visando a auxiliar o analista de filmes está, a nosso ver, no campo da semiótica discursiva de Greimas. É, precisamente, no campo da enunciação - pouco trabalhada pelos atuais teóricos de cinema -, no interior da discursivização semiótica, que podemos melhor perceber e conseguir entender o tempo cinematográfico. É com o uso de conceitos da teoria da enunciação, como *debreagem*, *embreagem*, *enunciação enunciada*, *enunciado enunciado*, *enunciativo*, *enuncivo*, *eu-aqui-agora*, etc., que podemos melhor consolidar nossa análise do tempo representado nas telas, como veremos mais adiante, nos capítulos desta dissertação.

0.1.2.1 - Tempo dramático

O tempo dramático² é aquele no qual temos "a compreensão do tempo levado pelos acontecimentos narrados, que ocorre quando são transformados em filme" (STEPHENSON;

² O tempo no cinema pode ser analisado, segundo seus teóricos, em três níveis: o tempo físico, o tempo psicológico e o tempo dramático. Em uma rápida definição, estabelecida por Bela Bálaz (apud STEPHENSON; DEBRIX, 1969, p. 87), o *tempo físico* é o tempo tomado por uma ação ao ser filmada e ao ser projetada na tela; *tempo psicológico* é a impressão subjetiva, emocional, de duração que o espectador experimenta ao assistir ao filme; *tempo dramático* é a compreensão do tempo levado pelos acontecimentos narrados, que ocorre quando são transformados em filme. Para este trabalho usaremos apenas a categoria do *tempo dramático*, pois essa categoria é a que concerne ao tempo representado nas telas. A título de esclarecimentos, o **tempo físico** é aquele em que todas as trucagens de câmara, no cinema, aparecem. Um filme reproduz com perfeição o aspecto temporal da movimentação do mundo físico. Podemos ver um cachorro latindo, lindas cascatas banhando rochas lisas de musgo, um carro em movimento, pássaros cantando em seus ninhos, jogadores de futebol em plena corrida ou o salto de um cavalo com a mesma exatidão com que os veríamos na vida real. Ao contrário da imagem fixa da fotografia, o cinema coloca em pauta a ilusão do movimento, ou seja, esse movimento que vemos, essa representação do mundo físico, nada mais são além de imagens fixas em movimento. Imagens projetadas ao passo de vinte e quatro fotogramas por segundo. Devido à rapidez da projeção, não percebemos que, enquanto um fotograma é "trocado" por outro, há uma imagem escura na tela. Em suma, metade da projeção apresenta imagens enquanto a outra, por um quadragésimo oitavo de segundo, só a tela escura, imperceptível ao olho humano graças à velocidade dessa projeção. Segundo Stephenson e Debrix (1969, p. 88) "a ilusão do tempo depende da imperfeição de nossos sentidos". Nosso sentido visual não pode distinguir fotografias paradas, umas seguindo-se às outras, ainda mais a uma certa velocidade e em movimento contínuo. De acordo com os autores "a reprodução de movimento é, portanto, bastante artificial, e o tempo pode ser imobilizado (repetindo-se a mesma fotografia parada), invertido (mostrando-se as fotografias paradas ao inverso da ordem natural), retardado ou acelerado". Mais adiante, os autores irão frisar que o mais importante para o cinema não é a sua capacidade de reproduzir movimento em tempo. O que é importante é "ter inscrito em tempo fixo, em material tão flexível como filme, uma movimentação que pode ser tecnicamente manipulada com tanta liberdade, em que os diferentes valores de tempo podem ser registrados, e diferentes momentos de tempo divididos e reunidos para formar novos todos" (1969, p. 89). No cinema, o interior do plano é o palco perfeito para a *variação de tempo*. A ação pode ser rápida ou lenta, demonstrando, de modo mais vigoroso, a relatividade de tempo. Qualquer coisa do mundo real e físico pode ter sua temporalidade e o andamento de sua duração alterados. O **tempo psicológico**, por sua vez, seria aquele no qual temos a impressão subjetiva, emocional, de duração que experimentamos ao assistir a um filme. Robbe-Grillet (apud STEPHENSON; DEBRIX, 1969, p. 105) sugere que o cinema, ao modificar o tempo, reúne nas telas vários meios (principalmente a montagem) para nos dar algo que mais se assemelha, mais aproximativo do tempo de nossa vida mental do que física. Uma mistura de presente, passado e futuro, em que se vislumbram alguns fatos, demorando-se em outros, retornando a outros. A montagem nos liames do tempo no cinema nos dá "algo menos contínuo, menos previsível, menos inflexível do que o tempo do mundo físico". Todos temos a consciência da passagem do tempo. Mesmo em lugares onde não há referência nenhuma à realidade física do mundo (um escuro e silêncio totais, sem sensações tangíveis, por exemplo), temos a sensação de que o tempo passa. Se no mundo real "nosso estado mental determina a maneira pela qual o tempo passa" (STEPHENSON; DEBRIX, 1969, p. 106), o contrário acontece no cinema: a maneira que os meios cinematográficos têm para passar o tempo na tela afetará nosso estado mental. Se, por exemplo, o autor faz o tempo ir em câmara rápida, dinamizando toda a cena, imagens e música, com cortes rápidos, colocando a ação acelerada, estará induzindo, *a priori*, uma sensação de comicidade no espectador. Fazendo o tempo andar lentamente, utilizando imagens estáticas, música suave, cortes lentos, estará o autor, por exemplo, induzindo o espectador a estados de lirismo, de poesia, tristeza, nostalgia ou descontentamento. É necessário frisar que o estado precisamente evocado dependerá em grande parte do contexto e da natureza do filme. Assim como nosso sentido em relação ao tempo é subjetivo, o cinema trabalha, da mesma forma, com essa noção de subjetividade temporal. O suspense (retardamento do desfecho de uma situação narrativa) e o ritmo e andamento (que devem ser adequados ao tema e à platéia) são elementos narrativos que mais contribuem para criar essa sensação subjetiva do tempo fílmico.

DEBRIX, 1969, p. 87). Podemos dizer que é o tempo da narrativa, ou seja, o tempo em que a diegese leva para ser contada (o tempo da diegese fílmica).

Dentro dessa categoria de tempo, o diretor tem a opção de expandir, encurtar, condensar, mesclar, enfim, manipular as estruturas temporais de acordo com seus objetivos.

Stepheson e Debrix (1969, p. 115) observam que

o quanto pode ser excluído, em que velocidade deve a narrativa desenvolver-se, são coisas que o diretor precisa ter constantemente em mente. Se ele exclui demais, a seqüência da narrativa será prejudicada. Como no caso do espaço, é possível excluir mais entre seqüências do que dentro da mesma seqüência, e os vários recursos de transição (...) assim como transportam o espectador sobre uma mudança de local também o transportarão por sobre uma mudança de tempo.

Observe-se que, para os teóricos do cinema, o tempo dramático concerne à representação da duração. Nosso estudo não incide apenas sobre ela. Trata do tempo criado na linguagem, o tempo semiotizado, onde estão presentes localização temporal, programação temporal e aspectualização temporal. Nesse tempo lingüístico, vão estar presentes alguns elementos que os teóricos do cinema consideravam da ordem do tempo físico ou do tempo psicológico.

0.1.2.2 - A bifurcação do tempo dramático

Como o cinema apresenta um sincretismo da linguagem verbal e da linguagem visual, o tempo lingüístico pode ser marcado em ambas as linguagens. Na linguagem verbal, esse tempo é manifestado por expressões adverbiais ("quando estive em Buenos Aires, há dois dias") ou por desinências verbais ("Eu era o super-homem; agora não sou mais"). Na linguagem visual, a manifestação temporal se dá pelo icônico, pelas imagens, ou seja, pela *iconicidade temporal*: no filme *Eclipse total* (1995), de Taylor Hackford, quando a mãe está na cozinha, falando com sua filha, já adulta, sobre o pai – que era alcoólatra, fato que a filha não queria aceitar – vemos a mãe em pé, ao lado da pia da cozinha e a filha sentada à mesa;

nesse instante, vemos entrar, pela porta da cozinha, o pai da moça, passando pelo espaço e indo direto para a sala. A filha não vê o pai, apenas o espectador o vê, juntamente com a mãe. Passado e presente se misturam. Quando o pai vai para a sala, a câmara o acompanha e entramos em um *flashback* que narra um momento da vida daquela família. Não houve marcas verbais para indicar o surgimento do pai; a indicação de mudança de tempo foi puramente produzida pela imagem.

O tempo no cinema é marcado da seguinte forma:

0.1.3 - O tempo manipulado no cinema

A capacidade que o cinema tem de fazer experimentações com o tempo lhe dá uma característica marcante, transformando-o em uma arte provocativa. Há certos filmes que chegam a causar uma certa estranheza na compreensão de sua narrativa, dado o fato de que, muitas vezes, temos a sensação de plena confusão quando não conseguimos discernir mais o tempo em que a história está sendo contada. Em muitos casos, o presente da narrativa mescla-se com o passado ou com o futuro (ou ambos, como é o caso de alguns filmes, entre eles *Senhorita Júlia*), produzindo momentos únicos em cada filme.

Muitos filmes têm desenvolvimento linear de sua narrativa e, por isso, não apresentam maiores problemas. No entanto, alguns filmes elegem o manuseio do tempo, como o cerne de suas narrativas.

No cinema, o uso do *flashback* é constante. Alguns são bem marcados, tornando fácil a inteligibilidade do filme para o espectador, como é o caso de *Cidadão Kane*, em que temos a presentificação do passado marcada pelo depoimento de cada personagem acerca da vida do magnata. Em alguns outros filmes, porém, não há as marcas "palpáveis" de um restropecto. Em filmes como *Morangos silvestres*, de Bergman, *Senhorita Júlia*, de Sjöberg, *A morte de um caixeiro viajante*, de Lazlo Benedeck e, mais recentemente, *O Tempo redescoberto*, de Raoul Ruiz, e *Eclipse total*, de Taylor Hackford, ocorre um fato interessante: a manifestação e, também, a fusão de duas (passado e presente; passado e futuro; presente e futuro) ou três (passado, presente e futuro) temporalidades.

Em *Morangos silvestres* (1957), o velho professor, ao retornar à sua antiga casa, onde viveu a maior parte de sua infância, revive seu passado, observando, afastado, várias cenas de sua adolescência. No mesmo plano, na mesma seqüência, temos passado e presente misturados, fundidos. Em *O Tempo redescoberto* (1999), vemos, na mesma cena final, um Marcel mais velho (presente – que é o futuro em relação a ele quando jovem e a ele quando menino) no mesmo espaço em que aparecem um Marcel menino (passado do passado) e um Marcel jovem (passado do presente): os três Marcel mesclam-se, convivem ao mesmo tempo no mesmo espaço, fundindo presente, passado do presente e passado do passado. Ocorre, nesses casos, uma neutralização do tempo.

No que concerne ao *flashforward*, antecipação de um fato futuro, o uso desse procedimento, no cinema, é bastante raro. Excetuando filmes como *A Máquina do tempo* (1960), de George Pal, em que as peripécias das personagens em idas e vindas no tempo tornam possíveis os deslocamentos no espaço-tempo, poucos filmes usaram desse

procedimento: em *Corra Lola, Corra* (1998), de Tom Tykwear, por exemplo, quando a protagonista está correndo e esbarra em uma senhora, vemos a antecipação de um possível futuro da vida dessa mesma senhora em *flashes* fotográficos: de simples babá a ganhadora de um prêmio na loteria; em *Réquiem para um sonho* (2001), de Darren Aronofski, temos a antecipação do futuro próximo na vida dos protagonistas quando discutem uma nova forma de ganhar dinheiro: a cena futura sobrepõe-se à cena presente, mostrando uma possibilidade de futuro que se concretizará mais tarde.

Stepheson e Debrix (1969, p. 105) dirão que, no que concerne ao tempo no cinema, este

pode repetir, prolongar, abreviar, ou inverter os acontecimentos na tela. Tempo passado, presente e futuro podem misturar-se a gosto. Um filme quebra a continuidade de tempo no mundo real, e do tempo físico de realidade cria um *tempo de filme* abstrato.

0.2 - O princípio de empirismo e o método dedutivo em Hjelmslev

Em seus *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, o lingüista dinamarquês Louis Hjelmslev estabelece um projeto em que busca apreender a estrutura específica da linguagem, por meio de premissas estritamente formais.

A linguagem, de acordo com Hjelmslev (1975, p. 2), cativa o homem enquanto objeto de deslumbramento e de descrição, na poesia e na ciência. No entanto, mesmo quando a linguagem é objeto da ciência, ela deixa

de ser um fim em si mesma e torna-se um meio: meio de um conhecimento cujo objeto principal reside fora da própria linguagem, ainda que seja o único caminho para chegar até esse conhecimento, e que se inspira em fatos estranhos a este. Ela se torna, então, o meio de um conhecimento transcendental - no sentido próprio, etimológico do termo - e não o fim de um conhecimento imanente.

Hjelmslev, em oposição a essa transcendência dos estudos da linguagem, concebe um projeto teórico imamentista. Para ele "a todo *processo* corresponde um *sistema* que permite

analisá-lo e descrevê-lo através de um número restrito de premissas" (1975, p. 8). Todo processo deve ser composto por um número limitado de elementos que reaparecem em novas combinações.

Ao tomar como base a análise do processo, é preciso fazer o reagrupamento de seus elementos em classes; estas, por sua vez, seriam definidas cada uma pela "homogeneidade de suas possibilidades combinatórias". Partindo dessa classificação preliminar, Hjelmslev (1975, p. 8) propõe que "deveria ser igualmente possível estabelecer um cálculo geral exaustivo das combinações possíveis".

No cinema, para podermos exemplificar, para todo processo que envolva a categoria de tempo há um sistema que se pode estabelecer a partir de um cálculo geral das combinações possíveis. Dentro desse sistema, ao tomarmos como base geral o presente implícito da enunciação, os recursos temporais podem ser reagrupados em classes (*anterioridade - flashback* e *posterioridade - flashforward*) e estas classes seriam definidas cada uma pela homogeneidade de suas possibilidades de combinação (*anterioridade* da *posterioridade*, *anterioridade* da *anterioridade*, *posterioridade* da *anterioridade*, em que temos, respectivamente, *flashback* do *flashforward*, *flashback* do *flashback*, *flashforward* do *flashback*, entre outras combinações possíveis). Nossa proposta de pesquisa se insere nesse quadro: o processo do tempo no cinema corresponde a um sistema, estabelecido a partir de possibilidades de cálculo das possibilidades de combinações de classes temporais, como veremos mais adiante.

A teoria da linguagem, de acordo com o lingüista dinamarquês, deve levar em conta duas teses: a da existência de um sistema subjacente a um processo e a de uma constância que subentende as flutuações.

O sistema do tempo subjaz ao processo de temporalização no cinema; a existência de uma constância temporal subentende as flutuações de tempo da discursivização de cada filme

em particular. Como exemplo, podemos citar o filme *Eclipse total* (1995), de Taylor Hackford: a heroína chega a sua cidade natal e vai até sua antiga casa. Lá encontra sua mãe. A protagonista discute sobre o pai, já falecido, com sua mãe, que tinha um certo desprezo pelo marido: nesse momento, em um corte, nos transportamos para a infância da protagonista e vemos seu pai ainda vivo. Nesse enunciado, o tempo é o do *agora*, ou seja, o presente em que a heroína discute com sua mãe. Ocorre uma neutralização temporal e nos vemos no passado da heroína, presentificado pelo recurso do *flashback*, que instaura o que chamaremos embreagem temporal.

Nossa dissertação segue o *princípio de empirismo* proposto por Hjelmslev (1975, p. 11). Esse princípio estabelece que uma teoria deve procurar ser o mais simples possível em sua aplicação, conduzindo a resultados conformes aos "dados da experiência". A simplicidade da teoria significa que ela só deve ser elaborada a partir das premissas que sejam necessárias às exigências do objeto.

O *princípio de empirismo* ainda alerta para o fato de que a descrição não pode ser contraditória. Deve ser exaustiva e o mais simples possível. A exigência da não contradição prevalece sobre aquela da descrição exaustiva; esta, por sua vez, prevalece sobre a exigência de simplicidade.

Em nossa dissertação, buscamos construir um sistema temporal não contraditório, exaustivo e simples. Os exemplos que mostramos são extraídos de um *corpus*, que, embora não abarque a totalidade das produções cinematográficas, nos serve para fazer demonstrar a discursivização das possibilidades de temporalização utilizadas no cinema.

O *princípio de empirismo* de Hjelmslev não está preso ao método indutivo, em que se exige a passagem gradual do particular para o geral, ou de um objeto limitado para outro que o seja menos. Para o lingüista dinamarquês (1975, p. 13-14), ao contrário, tal método vai entrar em conflito com o princípio de empirismo formulado por ele, pois a indução não

permite a realização de uma descrição não contraditória e simples, não permite fazer comparações.

Hjelmslev irá propor então um caminho diferente que classificará como dedutivo: para isolar o sistema subentendido a um texto é necessário que se faça uma análise que considere o texto como uma classe analisável em componentes; estes, por sua vez, são considerados como classes analisáveis em componentes e assim por diante até se exaurirem as possibilidades de análise; é dedutivo esse procedimento porque é uma passagem da classe ao componente; é um movimento que analisa e especifica.

O uso da dedução leva a perguntar sobre a unilateralidade ou reciprocidade das influências possíveis entre a teoria e o seu objeto (1975, p. 15-16): é o objeto que irá determinar e afetar a teoria ou é a teoria que irá determinar e afetar o objeto?

Hjelmslev irá apontar então para dois fatores de enorme importância ao empregar o termo *teoria* como um sistema de hipóteses: a teoria é *arbitrária*, isto é, ela não depende, em si mesma, da experiência, não implica nenhum postulado de existência, ou seja, constitui um sistema dedutivo puro, pois é ela, e somente ela, que, a partir das premissas enunciadas por ela, permite o cálculo das possibilidades que resultam dessas premissas; a teoria é *adequada*, isto é, certas premissas enunciadas na teoria preenchem as condições necessárias para que esta se aplique a certos dados da experiência.

Os dados da experiência, entretanto, não podem nunca confirmar ou contrariar a validade da teoria mas apenas sua aplicabilidade.

Em nosso trabalho partimos da premissa geral de que o cinema é a arte do presente pelo fato de recriar os acontecimentos para o espectador. Essa concomitância desdobra-se em outras três: do *presente*, do *passado* e do *futuro*. Os acontecimentos podem ser também concomitantes, anteriores e posteriores a essas três concomitâncias, produzindo, pois, nove tempos do acontecimento. As anterioridades e as posterioridades neutralizam-se com as

concomitâncias num processo que a semiótica chama embreagem temporal. Para cada concomitância há seis possibilidades de embreagens: como existem três concomitâncias com seis possibilidades de neutralizações cada uma, o cálculo prevê a existência de dezoito possibilidades de embreagens temporais no cinema. O passo seguinte de nossa pesquisa é verificar se todas essas possibilidades foram efetivamente usadas ao longo da história do cinema.

Em seguida, estudam-se as possibilidades de programação temporal, de programação textual do tempo e de aspectualização temporal no cinema.

0.3 - O cinema como semiótica-objeto e o estudo do tempo

O cinema, como, aliás, qualquer semiótica-objeto, tem a capacidade de suscitar teorizações sobre sua linguagem, como é o nosso caso, por exemplo, ao operarmos com o tempo, considerado como elemento central da linguagem cinematográfica.

Para Christian Metz (1977, p. 16-17), um dos primeiros estudiosos da linguagem a pensar numa abordagem semiológica do cinema, há mais de uma via de acesso para estudar a linguagem cinematográfica. O autor salienta que, considerado globalmente, o cinema é antes de mais nada, “um *fato*, e enquanto tal ele coloca problemas para a psicologia da percepção e do conhecimento, para a estética teórica, para a sociologia dos públicos, para a semiologia geral” (METZ, 1977, p. 16). De acordo com Metz³, qualquer filme, bom ou ruim, é, *a priori*, uma “*peça de cinema* no sentido em que se fala de *peça de música*”. O autor⁴ frisa que o cinema apresenta uma certa quantidade de contornos, de figuras e de estruturas estáveis, que merecem ser estudadas diretamente, enquanto fato antropológico. A todo momento vemos

o fato fílmico ser considerado, na sua realidade mais geral, como coisa natural e óbvia; e no entanto ainda há tanta coisa por dizer a respeito...; é do

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

espanto diante do cinema, como diz Edgar Morin, que nasceram algumas obras das mais ricas dentre as consagradas à sétima arte (METZ, 1977, p. 16).

É preciso notar que os estudos sobre cinema e suas estruturas estáveis, a nosso ver, devem considerar a sétima arte não só como "fato antropológico", mas também como *fato de linguagem*. Isso significa que a análise da linguagem cinematográfica "pura" também é um dos aspectos cuja observação acurada é suscitada pelo "espanto" que o cinema pode causar. A linguagem do cinema em si, enquanto um *constructo* sistematizado e realizável, oferece recursos para que possamos observar diversos fatos, que, por sua vez, também colocam problemas para a semiótica francesa. A sistematização da categoria de tempo, que propomos aqui, é um fato da linguagem do cinema. De certo modo, optamos por dar, ao elaborar esse sistema temporal, forma e consistência a um aparelho formal para que a categoria temporal, no cinema, possa ser percebida, enquanto astúcia da *linguagem*, e ser entendida com precisão; disso resultará uma melhor compreensão do tempo enquanto fato de linguagem.

O tempo é um fato central na linguagem cinematográfica. De acordo com Marcel Martin (1990, p. 200), ao tomarmos contato com o filme, apesar das aparências realistas e figurativas da imagem, não é o espaço que se impõe a nós desde o início com mais força, e sim o *tempo*. Somos, portanto, capazes de perceber o tempo *do* filme (duração vivida), mesma na ausência do tempo *no* filme (tempo da ação). Como disse uma vez Merleau-Ponty (apud MARTIN, 1990, p. 200), "um filme não é uma seqüência de imagens, mas uma *forma* temporal".

O espaço sempre precisará do tempo para sua representação, enquanto o tempo não tem necessidade do espaço. No cinema experimental⁵, essa experiência da não representação do espaço diegético é muito marcante. Como exemplo, basta ver um recente filme

⁵ André Parente esclarece que, sob o ponto de vista de Jean Mitry e dos estudiosos do cinema experimental, todo filme é experimental "quando contribui para o aperfeiçoamento, o avanço ou para a renovação do cinema e de sua linguagem. (...) É experimental todo cinema no qual a especificidade fílmica é mais importante do que a narração, a significação e todas as outras amarras não-fílmicas (industriais, comerciais, etc.)" (2000, p. 88).

experimental, *Branca de Neve* (2000), de João César Monteiro. Nele, não há imagens, apenas a tela escura e as vozes dos atores que interpretam a obra do suíço Robert Walser, uma continuação da história de Branca de Neve. O tempo diegético da história narrada está lá, no desenrolar das ações e na sensação psicológica imposta pela narrativa.

A diversidade temporal no cinema, entendida também como *duração*⁶, exerce uma primazia sobre o espaço. De acordo com Marcel Martin (1990, p. 235-236), enquanto a duração é dinâmica e consiste numa estrutura, o espaço é passivo e não passa de um quadro. Enquanto o espaço intervém no nível da imagem como um entre outros de seus constituintes, a duração (o tempo) atua no plano da narrativa e determina a totalidade do filme. "O espaço está na duração, mas a duração organiza o espaço, que pode ser deslocado, desintegrado e negado enquanto contínuo em proveito da duração". O exemplo de *Branca de Neve*, como mostramos acima, ilustra bem isso.

O importante é que o homem, quando necessita arquitetar e engendrar a marcha do tempo, fazendo-o retroceder ou passar, consegue fazê-lo de uma forma singular quando se utiliza dos recursos do cinema.

⁶ Para que não haja mal-entendidos, em relação a outras teorias que também usam o termo em destaque, torna-se necessário frisar a formulação de uma distinção essencial que Martin desenvolve em seu trabalho: para ele (1990, p. 217) o conceito de tempo (*no cinema*) implica, por um lado, o de *data* (grifo nosso) e, por outro, o de *duração* (grifo nosso). Há recursos de sobra para indicar a *data*, tais como letreiros colocados no início do filme ou das seqüências ou a presença de um calendário. Quanto à *duração*, esta leva em conta procedimentos propriamente fílmicos. Para o autor de *A linguagem cinematográfica* (1990, p. 217-221), o termo *duração* admite duas acepções sensivelmente diferentes, sendo a primeira, desdobrada em duas: a) *o escoamento* do tempo (o tempo que passa) que é um ponto de vista "objetivo", estando os acontecimentos confrontados a um sistema de referência científico e social (um calendário sendo desfolhado, um cigarro aceso em uma primeira cena, em outra, apagado); b) *duração indeterminada* (passagem do tempo), que pode ser exemplificada pelo truque do calendário, pelo crescimento da intimidade e dos sentimentos amorosos de dois personagens; uma segunda acepção proposta pelo autor, a *permanência do tempo*, exprime-se acentuando-se os momentos em que não acontece praticamente nada, mas nos quais a duração é intensamente vivida (um mecanismo de relojoaria é superposto à imagem de pessoas que esperam). De acordo com Marcel Martin (1990, p. 220), há um problema adversativo: ao tentarem dar uma imagem (e portanto uma descrição *espacial*) da duração, todos esses efeitos, repete o autor, materializam o tempo sem, todavia, transmitir a impressão subjetiva da duração. Para o teórico francês o melhor procedimento de expressão da duração intuitivamente vivida reside, sem dúvida, na montagem, podendo esta ser *lenta* ou *rápida*. Na opinião do autor (1990, p. 220), a montagem seria assim o meio mais específico de expressar a duração. É necessário explicar que não se estará fazendo o uso prático, em nosso trabalho, dessas definições apontadas pelo autor de *A linguagem cinematográfica*. Suas definições apenas serviram de citação para se ter uma idéia daquilo que os estudos, a respeito do cinema, empreenderam no

A necessidade que o homem sente em manipular o tempo aparece claramente nas obras de ficção, tanto literárias quanto imagéticas. Se na literatura o homem manipula o tempo sem figurativizá-lo visualmente, tornando assim esse momento da manipulação temporal "abstrato", no cinema esse momento se torna "concreto". Assim, no cinema, o tempo pode ser "tocado".

Exemplificando melhor, tomemos o caso de dois filmes de Andy Warhol, um dos precursores da chamada "pop art" e do cinema *underground*. Warhol foi um artista original, que em seus trabalhos buscava provocar seu espectador. Duas dentre suas várias obras cinematográficas atestam bem isso: *Kiss* (1963) e *Sleep* (1963). Nesses dois filmes, Warhol levou até as últimas conseqüências a concretude da noção de tédio para aqueles que assistiam aos seus filmes. Em *Kiss*, Warhol filma um casal beijando-se por longos e entediantes 18 minutos. A única imagem que vemos é a do casal, em uma posição fixa, sendo que o beijo é a única "ação" do filme. Não há cortes, não há *closes*, apenas há o enquadramento do beijo. Em *Sleep*, Warhol radicaliza: filma o sono de um homem durante oito horas seguidas. Durante esse tempo transcorrido diretamente ("tempo real"), o que se vê na tela é apenas a "representação" de uma necessidade biológica do indivíduo, mais nada. Esses são alguns exemplos do tempo "concreto" do cinema em oposição ao tempo "abstrato" da literatura. Se esses filmes fossem transformados em narrativas verbais, certamente não conseguiríamos representar a duração real do beijo ou do sono. Se houvesse frases como "ele dormiu durante oito horas", ou "o sr. X beijou a sra. Y por longos dezoitos minutos" não teríamos a concretude desse tempo realmente transcorrido. Na literatura, esse tempo estaria apenas na mente, enquanto no cinema, o corpo todo o vivencia de uma forma completa, embora cansativa e entediante. A manifestação do tempo no cinema, como representação da realidade,

decorrer de sua história, quando o cinema passou a ser considerado uma arte dotada de uma linguagem específica.

é diferente de sua representação na literatura, devido ao recurso da imagem que pode ser "moldada" conforme a exigência da narrativa fílmica.

O cinema é uma das artes que mais faz experiências com o tempo. E o tempo constitui, para a semiótica, uma categoria rica em significações que merece ser mais bem explorada.

Além da localização temporal e das questões relativas à duração, que dizem respeito à programação textual do tempo, é preciso ainda considerar a problemática da programação temporal, que concerne à seqüenciação dos fatos narrados, e a questão da aspectualização, que diz respeito ao andamento da narrativa.

Algumas perguntas devem ser respondidas neste trabalho. Como se fazem neutralizações de tempo no cinema? Como se dá o processo das embreagens? Como se organiza a programação textual dentro do espaço-tempo do cinema? E a organização temporal, como se estabelece em um filme? Será que, dentro da narrativa fílmica, podemos encontrar simultaneidades, anterioridades e posterioridades? A organização temporal pode ser encontrada na narrativa fílmica assim como nos textos verbais? Podemos encontrar categorias aspectuais na narrativa cinematográfica?

Programação textual, programação temporal, aspectualização, duração, localização temporal, embreagens, acronias são alguns dos assuntos que iremos abordar em nosso trabalho pelo viés da semiótica francesa.

Como se pôde perceber, as questões levantadas acima suscitam uma investigação pormenorizada do cinema e de suas "astúcias da enunciação", engendradas e articuladas, principalmente, na categoria do tempo.

A escolha da teoria semiótica justifica-se porque ela vem sendo enriquecida com modelos de análise específicos para os textos sincréticos⁷. Como exemplo desse enriquecimento, temos os estudos realizados pelos autores da semiótica do visual, que

⁷ Texto sincrético é aquele em que o conteúdo é manifestado por diferentes substâncias da expressão.

puseram à luz os sistemas semi-simbólicos de significação, que estabelecem novas relações entre expressão e conteúdo⁸.

A demonstração da aplicabilidade de nosso modelo de análise aos discursos cinematográficos será uma tarefa que empreenderemos, mostrando que os elementos do sistema temporal construído por nós são realizados em diferentes filmes.

Em suma: o objetivo desta dissertação será, a partir de um método empírico e dedutivo, estabelecer o sistema de tempo no cinema. Para isso, trabalharemos com as teorias desenvolvidas por Algirdas Julien Greimas e seguidores, especialmente José Luiz Fiorin e as suas teorias acerca das *Astúcias da enunciação*, principalmente no que tange à categoria do tempo. Não analisaremos outros aspectos dos filmes examinados, a menos que eles tenham uma relação com o processo de temporalização. O intuito será a apresentação de elementos para a construção de um aparelho formal da temporalização cinematográfica. As estratégias discursivas, usadas no cinema, quando se trabalha com a categoria temporal, podem ser organizadas em um conjunto sistemático, que compreende a *localização temporal*, a *programação temporal*, a *programação textual* e a *aspectualização*.

No primeiro capítulo desta dissertação, há a apresentação de um breve panorama da história do cinema, bem como do surgimento das principais teorias acerca da linguagem cinematográfica. O segundo capítulo apresenta o estudo da localização temporal, que tem como resultado o estabelecimento do sistema temporal no cinema. Nesse capítulo, iremos estabelecer o cálculo de todas as possibilidades de neutralização temporal no cinema e verificar se são realizáveis. O terceiro capítulo estuda a programação temporal e a programação textual do cinema, respectivamente, ordem dos acontecimentos e duração. O

⁸ Jean-Marie Floch e Roger Odin são exemplos de como os trabalhos semióticos e semiológicos do visual e do cinema vêm prosseguindo de uma maneira curiosa e interessante. Enquanto Odin (Cf. 1977; 1983; 1990) estabelece uma sêmiolinguística para a imagem em movimento, Floch (Cf. 1985) desenvolveu uma semiótica voltada para a imagem fixa, conhecida como semiótica planar ou plástica.

quarto e último capítulo trata da aspectualização do tempo e do papel do observador na narrativa cinematográfica. Nele propõe-se um sistema aspectual do tempo no cinema.

É importante observar que esse cálculo das possibilidades temporais e aspectuais, estabelecidas dedutivamente no conjunto deste trabalho, tem a finalidade de contribuir para um estudo mais fino dos efeitos de sentido criados pela localização temporal, pelas programações temporal e textual, e pela aspectualização.

Espera-se, assim, dar uma contribuição, não só para a semiótica, quando tiver o cinema como objeto de seus estudos, mas também para os estudos de cinema, quando tratam do tempo.

CAPÍTULO 1 – O CINEMA: DAS ORIGENS ÀS TEORIAS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

1.1 - O surgimento do cinema e as preocupações com seu poder de manipulação

O termo *cinema* refere-se às tecnologias e às práticas institucionalizadas por meio das quais os filmes, e especialmente os filmes ficcionais, são produzidos, distribuídos, exibidos e consumidos. Embora as técnicas capazes de produzir a ilusão da imagem em movimento fossem conhecidas muito antes, o cinema como tal só começa a existir no apagar das luzes do século XIX.

De acordo com Melvin L. De Fleur (1976, p. 51), a história antiga do cinema é a história da resolução de três principais problemas técnico-científicos, a saber:

- 1) a descoberta de um meio pelo qual se pudessem apresentar imagens sombreadas graças ao emprego de um projetor iluminado que permitiria a passagem da luz através de uma transparência, projetando, dessa maneira, a imagem numa tela refletora colocada numa sala escura; a *camara obscura* é um dos elementos mais importantes desse período de invenções e descobertas; segundo De Fleur, “as imagens móveis da câmara escura seriam uma fonte de deleite e de divertimento para os homens ricos e ilustres da Europa durante algum tempo ainda” (1976, p. 51); é dessa época também a difusão da *lanterna mágica*;
- 2) o segundo problema consistia em descobrir uma maneira para a pessoa presenciar a *ilusão do movimento contínuo*; nessa época surge o primeiro aparelho de cinema: Fenaquistiscópio ou Fantascópio, inventado e aperfeiçoado por Plateau;
- 3) a tecnologia da fotografia era uma condição essencial para o cinema; para De Fleur, o desenvolvimento da fotografia inclui igualmente a conhecida câmara

escura; resolvido o problema maior que era a película, logo se tornou possível produzir fotografias, permitindo uma relação imediata entre a arte de tirar fotos e a arte de ganhar dinheiro; a arte do fotógrafo espalhou-se por toda parte e ter uma foto em casa era sinal de *status*.

No momento em que a tecnologia da máquina de pequeno formato e da máquina do fotógrafo amador tornou-se acessível ao público, elas ganharam popularidade.

Vale ressaltar que, após a criação e o desenvolvimento do filme flexível (criado por George Eastman), a criação do cinema estava um passo mais perto. A câmara escura e a lanterna mágica iriam ser reunidas por Thomas Alva Edison, mas outros pesquisadores, em diversas partes do mundo, também contribuíram para essa reunião. É do laboratório de Edison que surge a máquina e o projetor de cinema. Thomas Edison registrou patentes do Kinetograf e do Kinetoscope em 1891 e foi em meados da década de 1890 que companhias como a Mutoscope, nos Estados Unidos, e Irmãos Lumière, na França, começaram a exibir filmes para platéias em teatros de vaudeville e outros espaços públicos.

Não era preciso pensar muito para perceber que a projeção de imagens em movimento em uma tela seria um considerável sucesso financeiro. As várias tentativas de exibição em salas públicas incentivaram mais ainda a idéia de fazer filmes que atendessem o gosto popular, não havendo mais dúvida de que era possível ganhar rios de dinheiro com a “arte” do cinema.

Para ter uma idéia, no início do século XX, todos os problemas tecnológicos foram resolvidos e a sala de cinema passou a estar pronta para “assumir o segundo lugar entre os veículos principais de comunicação e para representar seu papel na crescente revolução da comunicação” (DE FLEUR, 1976, p. 62).

Nos primeiros anos do novo século, o cinema começou a surgir como veículo de massa nos Estados Unidos, onde lojas transformadas em salas de exibição - os *nickelodeons* - proporcionavam divertimento barato para uma platéia proletária, urbana e em grande parte composta de imigrantes, proporcionando um bom dinheiro para os donos dos lugares de exibição. “Os argumentos eram simples; a representação convencional dispensava o conhecimento da língua para entender a idéia” (DE FLEUR, 1976, p. 65). O conteúdo dos filmes não tinha a menor importância para ninguém; comédias ingênuas com cenas de pancadaria tinham a aprovação do público que ficava boquiaberto com a novidade das imagens em movimento, prestando atenção a qualquer detalhe que fosse possível perceber na tela. “O público era seletivo na medida em que pagava para ver, e os produtores eram seletivos na medida em que produziam para ter lucro” (DE FLEUR, 1976, p. 63).

Em 1908, dez dos principais produtores de filmes e fabricantes de câmaras e projetores formaram um cartel, a Motion Picture Patents Company, a fim de obter lucro da jovem indústria por meio da exploração de suas patentes de tecnologias das câmaras, matrizes e projetores. Conseguiram convencer banqueiros a investir no cinema e a criar um mercado nacional de distribuição. Não obstante, não conseguiram fazer frente ao desafio de produtores independentes que, longe da base nova-iorquina do truste, estavam fazendo filmes nos arredores de Los Angeles, especialmente em Hollywood.

Esses produtores, os arquitetos do sistema de estúdio, aproveitaram as vantagens da Costa Oeste: terra barata, clima ameno, paisagens temperadas para serem usadas como locações e mão-de-obra não-sindicalizada. Em vez de vender filmes a metro, ofereciam para aluguel narrativas mais longas, apresentando figuras ficcionais familiares e depois, cada vez mais, astros famosos como intérpretes. Também conseguiram o controle da distribuição de filmes no âmbito doméstico e – graças à devastação da indústria européia pela Primeira Guerra Mundial – global. A grande guerra deu um impulso extraordinário à indústria

cinematográfica norte-americana, colocando os filmes americanos em uma vantajosa posição no mercado internacional, que ele conservou durante muitos anos. Segundo De Fleur (1976, p. 66), a posição dos Estados Unidos durante o período da guerra teve uma consequência importantíssima sobre o cinema norte-americano considerado veículo de massa, pois o transformou num meio de comunicação mundial. Declarada a guerra, o povo norte-americano conservava ainda certas atitudes e opiniões pacifistas, não muito favoráveis à adesão e participação na guerra. George Creel (chefe da Comissão de Informação Pública dos EUA) utilizou o cinema como parte de um esforço maior e geral para tentar vender a participação na guerra para o povo norte-americano. Isso deu ao cinema uma função publicitária que até então ele não havia tido, pelo menos nos Estados Unidos.

Por conseguinte, as experiências da guerra abriram novas possibilidades e objetivos para o cinema como veículo, ele torna-se um meio de persuasão: "a aceitação do cinema como inovação cultural para uso da massa foi rápida e extensa (...) Talvez o aspecto mais significativo do tipo de aceitação do cinema seja sua variabilidade (DE FLEUR, 1976, p. 69).

Foi também durante a segunda década do século passado que se estabeleceram as normas do estilo clássico de Hollywood. Desenvolveram-se técnicas para reproduzir as convenções de motivação de personagens e desenvolvimento narrativo, que se tornaram, por sua vez, familiares em função da massificação do cinema. Montagem, iluminação, enquadramento de planos e uso de *close-ups*, tudo isso foi utilizado a fim de produzir uma história coerente e plausível para o espectador, uma ilusão de ações desenrolando-se dentro de um espaço unificado no decorrer de um tempo contínuo.

Esse estilo de realização cinematográfica prestava-se à eficiência industrial, com um produtor supervisionando a utilização mais econômica da mão-de-obra, dos estúdios de filmagem e do equipamento em diversos filmes ao mesmo tempo. Esse sistema taylorista de trabalho foi pouco afetado pelo advento, no final dos anos 20, do som e do diálogo gravados.

A essa altura os cinco principais estúdios de Hollywood (Paramount, MGM, Fox, Warner Bros. e RKO) já haviam alcançado um grau extraordinário de integração vertical da produção, distribuição e exibição. Este só foi rompido, ao menos parcialmente, pelo impacto conjunto da legislação antitruste e do surgimento da televisão, depois da Segunda Guerra Mundial. A partir da verticalização, Hollywood conheceu um crescimento econômico extraordinário. Para competir com a hegemonia global de Hollywood, outras indústrias cinematográficas tiveram de imitar sua produção ou de oferecer gêneros e estilos alternativos. O expressionismo de diretores como Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst e Friedrich Murnau, nos anos 20, foi, em parte, uma tentativa dos estúdios alemães de abrir uma brecha no mercado internacional. E mesmo quando Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov e Dziga Vertov estavam realizando suas inovações radicais, a grande maioria dos filmes efetivamente exibidos na União Soviética era importada de Hollywood. Ainda assim, a idéia de um “cinema nacional”, a voz autêntica por meio da qual um país supostamente se exprime, sempre teve um significado cultural maior do que o sucesso marginal de bilheteria dos filmes produzidos dentro dessa categoria “nacionalista”. Entre outros exemplos, poderiam incluir-se o movimento britânico de documentários, nos anos 30; o cinema neo-realista, que tentou articular uma nova identidade italiana na esteira do fascismo e de sua derrota; a *nouvelle vague* francesa e, nos anos recentes, uma variedade de cinemas do Terceiro Mundo, entre eles o Cinema Novo e o Cinema Marginal, no Brasil. Sempre houve formas de realização cinematográfica menos preocupadas com a bilheteria do que com o potencial do filme como meio de experiência de vanguarda ou como ferramenta de política radical.

1.2 - O surgimento da preocupação em teorizar o cinema

As teorias sobre as possibilidades estéticas do cinema e suas funções sociais começaram a surgir umas duas décadas depois da primeira exibição comercial de um filme.

Em 1916, por exemplo, o poeta Vachel Lindsay (apud OUTHWAITE; BOTTOMORE, 1996, p. 88) propôs uma sociologia whitmaniana (que se baseava na poesia romântica de Walt Whitman, poeta norte-americano do século XIX) do cinema como um elemento de uma emergente democracia “hieróglifa” norte-americana, e um filósofo de Harvard, Hugo Münsterberg (1916, apud XAVIER, 1983, p. 36-45), propôs a primeira explicação da dinâmica mental do espectador no ato de assistir ao filme. Seu trabalho intitulado *The film: A psychological study*, publicado em 1916, analisa, com rara acuidade, os mecanismos psicológicos da percepção fílmica, entre eles os problemas da profundidade e do movimento e o papel da atenção, da memória, da imaginação e das emoções.

O papel da memória tem um destaque em seu trabalho⁹. De acordo com Hugo Münsterberg¹⁰, efetivamente, a memória atua evocando na mente do espectador coisas que dão um sentido pleno a cada cena, cada palavra e cada movimento no espaço fílmico. Münsterberg parte do exemplo mais trivial dizendo que a cada momento precisamos lembrar o que aconteceu nas cenas anteriores. Devemos lembrar as situações do ato anterior capazes de elucidar os novos acontecimentos.

No âmbito da linguagem cinematográfica, é na realização do *flashback* que identificamos o ato de lembrar das personagens; e esse mesmo ato é que realizamos, para que os acontecimentos do enredo do filme possam fazer sentido.

⁹ Hugo Münsterberg foi um dos pioneiros em estudar o cinema à luz da psicologia. Em seu referido livro, publicado em Nova York, tratava basicamente dessa relação que o cinema tem com o espectador, relação esta que “prende” a atenção do público de cinema, com meios até então pouco explorados pelo teatro, este, na opinião de Münsterberg, limitado em relação à nova arte que acabava de nascer.

¹⁰ Ibidem, p. 36.

Diferentemente do cinema, para ele¹¹, o teatro só pode mostrar os acontecimentos de forma linear, em sua seqüência normal. Por sua vez, o cinema pode fazer a ponte para o futuro ou para o passado, inserindo entre um minuto e o próximo um dia daí a vinte anos. Münsterberg¹² salienta que o cinema pode agir de forma análoga à imaginação pois possui a mobilidade das idéias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos mas às leis psicológicas da associação de idéias. Por conseguinte, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente, dentro da mente.

O cinema não obedece às leis do mundo exterior, mas obedece às leis da mente. A tela pode refletir não só o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação mas a própria mente dos personagens, sendo, por isso, mais rico e significativo o papel da memória na arte do cinema.

Münsterberg¹³, em relação à memória e o cinema, frisa que

A memória se relaciona com o passado, a expectativa e a imaginação com o futuro. Mas na tentativa de perceber a situação, a mente não se interessa apenas pelo que aconteceu antes ou pode acontecer depois: ela também se ocupa dos acontecimentos que estão ocorrendo simultaneamente em outros lugares.

Desde essa época, teóricos tentam definir a natureza ímpar do cinema como meio estético e também especificar suas funções sociais concretas e potenciais. Com frequência, esses dois aspectos estão ligados e aparecem como uma questão importante para os teóricos e cineastas soviéticos dos anos 20. Contra as teorias de Eisenstein, que definiam a montagem como a chave da experiência cinematográfica, André Bazin construiu uma antologia de artigos, escritos no decorrer de sua vida, sobre o cinema, *Qu'est-ce que le cinéma?* (compilada entre os anos de 1958 e 1962), altamente influente, constituindo um panorama da teoria cinematográfica. Ele afirmava que o filme é (ou deveria ser) acima de tudo uma arte da

¹¹ Ibidem, p. 38.

¹² Ibidem, p. 38.

¹³ Ibidem, p. 41.

realidade, um meio com capacidade única de reproduzir a experiência de uma realidade inerentemente ambígua.

Nos anos 60 e 70 o cinema tornou-se o foco de um conjunto extremamente animado de debates que se apoiavam na Semiologia, no Estruturalismo e no Pós-estruturalismo, no Marxismo althusseriano e na Psicanálise lacaniana. O cinema foi teorizado como um aparato, isto é, como tecnologia usada para fins culturais e ideológicos e, ao mesmo tempo, como uma disposição específica de técnicas semióticas que apelam à dinâmica do desejo e da fantasia. A platéia cinematográfica era encarada tanto como determinante quanto como consequência desse aparato. Teóricos como Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Baudray, Christian Metz, Stephen Heath e Laura Mulvey tentaram demonstrar de que modo os códigos simbólicos do cinema simultaneamente acionam e disfarçam estratégias de *manipulação* da mente do espectador.

Os teóricos, logo no momento em que o cinema estava ganhando uma autonomia em relação ao alcance do gosto do espectador comum, com suas preocupações com essa nova arte que estava em evidência em quase todo mundo, começam a pensar o cinema como um aparato artístico dotado de uma linguagem específica, que foi chamada *linguagem cinematográfica*. A partir daí, ele torna-se um objeto de amplos estudos e teorizações, como veremos mais adiante. Antes, porém, cabe aqui um exemplo para ilustrar o que foi dito acima a respeito da manipulação do espectador.

1.3 - Um intervalo: o cinema como forma de manipulação – o exemplo do cinema alemão

Um exemplo de persuasão negativa é o cinema alemão, feito depois de 1939, constituído, basicamente, de filmes de propaganda totalitária nazista. Para ter uma idéia mais ampla e precisa, Siegfried Kracauer, em seu livro *De Caligari a Hitler - Uma história psicológica do cinema alemão* (1988, p. 319), aponta que

todos os filmes nazistas foram, de certa forma, filmes de propaganda, mesmo os filmes de mero entretenimento que parecem estar distantes da política. Os filmes eram produzidos com o objetivo expresso de ser suporte do esforço total de guerra da Alemanha nazista.

De acordo com Kracauer, os nazistas produziram dois tipos de filmes de propaganda direta da guerra (1988, p. 319):

- I) os noticiários semanais, incluindo uma compilação de noticiários intitulada *Blitzkrieg im Westen (Guerra Relâmpago no Ocidente)*;
- II) os filmes de guerra de longa metragem, dois dos quais foram exibidos nos Estados Unidos:
 - a) *Feuertaufe (Batismo de Fogo)*, sobre a campanha da Polônia, e
 - b) *Sieg im Westen (Vitória no Ocidente)*, sobre a campanha na França.

Em 1940, Goebbels, ministro da propaganda do governo de Hitler, determinou que os filmes deviam destinar-se a pessoas de todas as camadas. Seguindo suas instruções, os nazistas conseguiram difundir seus filmes de propaganda para toda a população alemã, de forma que, dentro da Alemanha propriamente dita, ninguém podia escapar deles. Cinemas ambulantes eram enviados a todo o país; exibições especiais eram realizadas a preços reduzidos. Como era desejável que todos vissem ao mesmo tempo as mesmas imagens, Goebbels decretou que "todos os jornais cinematográficos oficiais sobre a frente fossem

lançados no mesmo dia em todo o Reich. Assim, o mercado doméstico era mantido sob total controle" (KRACAUER, 1988, p.320).

Kracauer salienta que "os nazistas conseguiram desenvolver métodos efetivos de apresentação de suas idéias pelo cinema" (1988, p. 320). A propaganda nazista exercia um controle da informação ou transformava-a num instrumento de sugestão propagandística. "Daí a abundância de truques e recursos. Eles eram necessários para obter efeitos" de sentido "dos quais dependia o sucesso dos filmes de propaganda nazista"¹⁴. As imagens dos filmes apelavam diretamente ao subconsciente e ao sistema nervoso, tendo como único propósito trazer à tona algumas emoções específicas da platéia. Leni Riefensthal (*O Triunfo da vontade*, de 1936) foi uma das cineastas do Reich que conseguiu obter resultados grandiosos com as imagens subliminares de seus filmes. Alegando que agia por respeito à arte e que não “sabia exatamente o que estava fazendo”, até mais recentemente, antes de sua morte, não conseguira desvincular-se da imagem de cineasta nazista, sendo alvo de fortes polêmicas.

Como foi visto, a comunicação de massa age sobre a vontade das pessoas e o cinema nazista alemão é um fortíssimo exemplo de seu poder de atuação.

As técnicas narrativas da indústria cinematográfica de Hollywood, afirmavam os teóricos do cinema, ofereciam ao espectador uma posição de coerência e onipotência imaginárias, a ilusão de uma subjetividade unificada, transcendental. É por isso que o cinema pode ser encarado como um paradigma, particularmente quando se relaciona a questões de identificação e diferenciação sexual. O cinema é uma indústria global imensamente importante. Acima de tudo, porém, através da disseminação em massa de modelos narrativos, o cinema foi o arquiteto decisivo do imaginário popular no século XX e continua sendo em pleno século XXI.

¹⁴ Ibidem, p.320.

Vale lembrar que uma condição necessária para o aparecimento do cinema como meio de manipulação das massas foi a longa e complexa reunião de características culturais e invenções tecnológicas.

Com isso, tornou-se preciso operar a fundamentação de uma linguagem cinematográfica. O cinema e todo seu processo de engendramento começam a ser entendidos como uma linguagem específica e única dentro dos parâmetros da imagem em movimento.

1.4 - A linguagem cinematográfica

Muitos estudiosos e realizadores da sétima arte preocupam-se em criar uma linguagem cinematográfica. O volume de trabalhos que trata do assunto é vasto e continua em expansão. Não se pretende aqui dar conta dessa vastidão teórica, dado que o limite deste capítulo não comportaria um trabalho dessa natureza. O que se deseja é dar um breve panorama das principais obras de alguns teóricos e estetas do cinema, que realizaram trabalhos que tiveram um papel decisivo nos estudos da sétima arte.

Na década de 1950, surge um livro intitulado *A linguagem cinematográfica*, de Marcel Martin, considerado um pioneiro por tentar, sistematicamente, pela primeira vez, estudar a linguagem cinematográfica e o processo de feitura do filme. O cinema começa a ser pensado no meio acadêmico como um aparato tecnológico de entretenimento dotado de uma linguagem específica. O livro de Marcel Martin passou então a ser uma espécie de "bíblia" para muitos teóricos e estetas da sétima arte, que buscavam em suas páginas a compreensão de um sistema de signos próprios.

Acontece que, muito antes de Marcel Martin ter escrito seu livro, alguns outros desbravadores viram o cinema como algo dotado de uma linguagem específica. Essa noção de linguagem cinematográfica não apareceu, segundo Jacques Aumont et al. (1995, p. 158),

nem com o livro de Martin e nem com a Semiologia do cinema, muito em voga na década de 1960. Trata-se de uma noção antiga, que remonta aos primórdios do cinema. Os autores de *A estética do filme* (AUMONT et al., 1995, p. 158) escrevem que essa noção de linguagem própria do cinema

vamos encontrá-la nos escritos dos primeiros teóricos do cinema, Ricciotto Canudo e Louis Delluc, e também entre os formalistas russos em seus escritos sobre o cinema. (...) Principalmente para os estetas franceses, tratava-se de opor o cinema à linguagem verbal, defini-lo como um novo meio de expressão.

Abel Gance (apud AUMONT et al., 1995, p. 158), diretor de *Napoleão* (1927), escreve um manifesto intitulado "A música da luz", em que essa diferença entre cinema e linguagem verbal está presente:

Não cesso de dizer: as palavras em nossa sociedade contemporânea já não encerram sua verdade. Os preconceitos, a moral, as contingências, as taras fisiológicas tiraram o verdadeiro significado das palavras pronunciadas (...) Importava, portanto, calar-se por tempo suficiente para esquecer os antigos termos usados, envelhecidos, dos quais mesmo os mais belos não têm mais efígie, e, deixando entrar em si o afluxo enorme das forças e dos conhecimentos modernos, encontrar a nova linguagem. O cinema nasceu dessa necessidade. (...) Como na tragédia formal do século XVIII, será necessário designar regras estritas, uma gramática internacional, para o filme futuro. Só encerrados em um espantoso de dificuldades técnicas os gênios eclodirão.

A universalidade dessa nova linguagem é sua característica essencial, permitindo contornar o obstáculo da diversidade das línguas do mundo. "Realiza o sonho antigo de um 'esperanto visual'" (AUMONT et al., 1985, p. 159). Louis Delluc já dizia em *Cinéma et cie* (apud AUMONT et al., 1985, p. 159), que o cinema "anda por toda parte; é um grande meio para os povos dialogarem". Esse novo meio da imagem em movimento não precisa ser traduzido, ele é compreendido por todos e permite "reencontrar uma espécie de estado 'natural' da linguagem, anterior ao arbitrário das línguas"¹⁵.

¹⁵ Ibidem, p. 159.

Ricciotto Canudo, em *L'usine aux images*, de 1927 (apud AUMONT et al., 1995, p. 159), falando dessa arte e de sua linguagem, escreve que

Multiplicando o sentido humano da *expressão pela imagem*, esse sentido que apenas a pintura e a escultura haviam conservado até nós, o cinema vai formar uma língua verdadeiramente universal de características ainda insuspeitadas. Para isso, é-lhe necessário reconduzir toda a "representação" da vida, isto é, a arte, para as fontes de qualquer emoção, procurando a própria vida em si mesma, pelo movimento. (...) Novo, jovem, Tateando, procura suas vozes e suas palavras. E traz-nos, com toda nova complexidade psicológica adquirida, à grande linguagem verdadeira, primordial, sintética, a linguagem visual, fora da análise dos sons.

No entanto, para os autores de *A estética do filme* (1995, p. 159), a perspectiva de Canudo e Delluc (críticos) e de Gance (cineasta) é simplesmente promocional, não se prestando a uma verdadeira teorização do cinema.

Eles querem provar a complexidade do cinema, batizam-no de "sétima arte" e praticam um exagero qualitativo e uma política sistemática de demarcação. Canudo proclama: "Não busquemos analogias entre o cinema e o teatro. Não existe nenhuma". Para ele, o cinema é a arte total em direção à qual todas as outras tenderam desde então. (...) Para Abel Gance, "a linguagem das imagens, que nos reconduz à ideografia das escritas primitivas, ainda não está determinada, porque nossos olhos não são feitos para elas". (...) Em certo sentido, aí não se trata de uma tentativa real de teorização do cinema; aliás, as alusões à linguagem, além de seu caráter profético, são deliberadamente metafóricas (AUMONT et al., 1995, p. 139).

Disso resulta que as primeiras bases de uma reflexão sobre o cinema como linguagem devem ser buscadas em Béla Balázs, teórico húngaro, e nos teóricos soviéticos, cujos ensaios tiveram um papel importante e decisivo no estabelecimento das concepções fundadoras da linguagem cinematográfica. São esses, de fato, *os primeiros teóricos* da linguagem cinematográfica.

Em 1923, Balázs publicou o ensaio *O homem visível*, em que postulava a urgência de criar uma "gramática" para a nova linguagem da "expressão facial e dos gestos" que surgia: o cinema. Pode-se dizer que Balázs fez uma abordagem direta do estudo da linguagem cinematográfica, mostrando sua especificidade. Segundo o teórico húngaro (1978, p. 33),

A humanidade ainda está aprendendo a linguagem rica e colorida do gesto, do movimento e da expressão facial. Esta não é uma linguagem de signos

substituindo as palavras, como seria a linguagem-signo do surdo-mudo – é um meio de comunicação visual sem a mediação de almas envoltas em carne. O homem tornou-se novamente visível

O caráter de linguagem universal é retomado no ensaio do esteta húngaro. A expressão facial e o gesto devem obedecer a regras rígidas, assim como as regras da gramática. O intuito disso é que assim não haja diferenças na compreensão desse novo meio de atingir a todos os povos que é o cinema, pois essa compreensão universal da expressão facial e do gesto é uma pré-condição da popularidade internacional de qualquer filme. Balázs (1978, p. 35) acredita que

com o cinema será possivelmente mais fácil habituar os povos e as nações às suas realidades corporais, levando-os à compreensão mútua. O cinema mudo desconhece o muro separador da diversidade de idiomas. Observando e compreendendo a mímica dos outros, não só comparamos sentimentos distintos, como também os aprendemos. O gesto não é só um produto da emoção, mas também sua causa.

Posteriormente, Balázs realizou suas análises de filmes em dois livros essenciais, *O espírito do cinema* (1930) e *O cinema, natureza e evolução de uma arte nova* (1948), em que postula quatro princípios que caracterizam a linguagem cinematográfica (apud AUMONT et al., 1995, p. 163):

- existe uma dimensão variável da cena (que toma lugar no quadro e na composição da imagem);
- a imagem total é subdividida em uma série de planos de detalhes (princípio da decupagem);
- existe variação de enquadramento (ângulo de visão, perspectiva) dos planos de detalhe no decorrer da mesma cena;
- a operação da montagem é que garante a inserção dos planos de detalhes em uma sequência ordenada de cenas.

Esses princípios tornaram-se recorrentes em qualquer "gramática" cinematográfica.

A questão da montagem irá ganhar amplitude na sistematização de sua função no processo de realização cinematográfica, feita pelos teóricos e cineastas soviéticos, entre eles Eisenstein, Pudovkin e Vertov, que reconhecem o papel preponderante da montagem na feitura do filme.

Os formalistas russos, em uma coletânea de cinco ensaios, *Poetika kino*, publicada em 1927¹⁶, formulam mais explicitamente a hipótese de uma "cinelinguagem". Yuri Tynianov, em seu artigo "Dos fundamentos do cinema" (1996, p. 78), estabelece que

No cinema, o mundo visível é dado não enquanto tal, mas em sua correlação semântica; não fosse isso, o cinema seria apenas uma fotografia viva. O homem visível, a coisa visível só são um elemento do cinema-arte quando são dados na qualidade de signo semântico.

É por meio de uma transfiguração estilística que essa "correlação semântica" é dada (1996, p. 78) :

A correlação dos personagens e das coisas na imagem; a correlação dos personagens entre si, no todo e em parte; o que foi convencionado chamar a "composição da imagem", o ângulo da tomada e a perspectiva em que são registrados e, finalmente, a iluminação têm uma importância colossal.

O cinema irá transformar seu material de base, a imagem do mundo visível, em elemento semântico de sua linguagem própria por meio da mobilização desses parâmetros formais (AUMONT et al., 1995, p. 164).

Uma conclusão geral a que chegam Aumont et al. (1995, p. 165), com respeito às concepções dos formalistas russos, é que, para eles, só existe arte e, conseqüentemente,

"linguagem cinematográfica" quando existe transformação artística do mundo real. Essa transformação só pode intervir se vinculada ao emprego de certos procedimentos expressivos, que resulta de uma intenção de comunicar um significado. (...) "Cinefrase", "cine-semântica", "cine-estilística", "cinemetáfora", todos esses termos indicam o movimento geral de extrapolação que caracteriza a conduta desses teóricos. Esse movimento vai se ampliar com as tentativas de elaboração das "gramáticas do cinema".

¹⁶ A edição dos textos dos formalistas russos utilizada por nós é aquela dirigida por François Albèra, *Les formalistes russes et le cinéma: Poétique du film*, de 1996, acrescida de outros trabalhos dos formalistas russos sobre o cinema.

Para o grande público, que assistia a um filme sem ter a noção de como se fazia um curta ou um longa-metragem e também sem intuir que havia uma linguagem própria da sétima arte, houve a necessidade de sistematizar algo que deveria explicar, sem maiores complicações, o processo fílmico. O aparecimento dos cineclubes e dos movimentos de educação escolar induz a proliferação dos manuais didáticos, semelhantes aos manuais escolares. Surgem as "gramáticas" do cinema. Os dois autores mais conhecidos, dentro da tradição francesa, são André Berthomieu, que, em 1946, publicou seu *Essai de grammaire cinématographique* e Robert Bataille, que, em 1947, lançou sua *Grammaire cinégraphique*.

O objetivo da gramática cinematográfica é permitir a aquisição de um "bom estilo cinematográfico e harmonioso" por meio do conhecimento das leis ou de regras fundamentais e imutáveis que regem a construção de um filme. O intuito é dar uma lista de incorreções e erros graves que cabe a um diretor evitar, a não ser que esteja planejando criar um "efeito estilístico" particular (AUMONT et al., 1995, p. 166-167).

Robert Bataille (apud AUMONT et al., 1995, p. 167) expõe a seguinte definição a respeito da gramática cinematográfica: ela "estuda as regras que presidem a arte de transmitir corretamente idéias por uma sucessão de imagens animadas, formando um filme".

É a partir do modo normativo das gramáticas tradicionais da linguagem verbal que essas gramáticas funcionam. Elas, então, irão veicular, segundo Jacques Aumont et al. (1995, p. 167),

uma estética análoga, a da transparência ("a melhor técnica é a que não se vê") e do realismo ("a imagem deve proporcionar a sensação da verdade"), e sabe-se que essa estética da transparência baseada na não-visibilidade da técnica desempenha um papel de primeiro plano no cinema. (...) As análises da linguagem cinematográfica, propostas por essas gramáticas, inspiram-se bem estreitamente nas gramáticas de línguas naturais. Nelas se inspiram para a terminologia e para a conduta: partem dos planos (palavras), constituem a nomenclatura (as escalas de plano), definem a maneira como devem ser estruturados em seqüências ("frase cinematográfica"), enumeram os sinais de pontuação.

A constatação final a que chegam os autores de *A estética do filme* é a de que essas gramáticas normativas da linguagem cinematográfica não são nem melhores nem piores do que muitas gramáticas escolares da linguagem verbal. "É preciso saber que sua perspectiva é mais estilística do que propriamente gramatical" (AUMONT et al., 1995, p. 168).

A partir de um certo momento, recusam-se essas "gramáticas do cinema". Isso implica uma visão descritiva e não normativa da linguagem cinematográfica. Um dos representantes dessa corrente é Marcel Martin, com seu livro *A linguagem cinematográfica*.

Em sua concepção clássica da linguagem cinematográfica, o teórico francês (1990, p. 16) postula que a evolução do cinema e de sua linguagem deu-se com o surgimento de cineastas como David W. Griffith e Sergei Eisenstein, que criaram, pouco a pouco, uma linguagem do cinema e transformaram-no num meio importante de narrar os acontecimentos e veicular idéias. Esses diretores são considerados os marcos principais dessa evolução que se fez

pela descoberta progressiva de procedimentos de expressão fílmicos cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico deles: a montagem. (...) Convertido em linguagem graças a uma *escrita* própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*, o cinema tornou-se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte.

Segundo Martin, o cinema distingue-se de todos os outros meios de expressão cultural pelo fato de reproduzir fotograficamente a realidade. É, por isso, que o cinema possui um poder excepcional em relação aos outros meios culturais e artísticos de expressão. Com esse poder *sui generis* do cinema, são os seres e as próprias coisas que "aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e à imaginação" (1990, p. 18). Disso resulta que, à primeira vista, parece que "toda representação (*significante*) coincide de maneira exata e unívoca com a informação conceitual que veicula (*significado*)"¹⁷.

¹⁷ Ibidem.

Martin (1990, p. 19) discute o que anteriormente foi denominado "gramáticas do cinema". Reconhece que é possível estudar a linguagem fílmica a partir das categorias verbais. No entanto, afirma que toda assimilação de princípio seria ao mesmo tempo "absurda e vã", pois é preciso afirmar desde o início a "originalidade absoluta" da linguagem cinematográfica. Essencialmente, essa originalidade advém

de sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer.

De fato, cenas do cotidiano são, em sua maioria, relegadas a um segundo plano pela maioria das pessoas, pois, sejam elas comuns ou até mesmo espetaculares, correm o risco de não produzir nenhum impacto nas pessoas. No entanto, ganham um relevo quando são registradas pelas câmaras do cinema.

Marcel Martin faz, como muitos lingüistas ao discutir a arte verbal, uma oposição entre o nível próprio da linguagem e o nível estilístico.

O estilo é resultado de escolhas lingüísticas realizadas pelos autores. O nível próprio da linguagem é menos cambiante do que o estilo. "O que evolui são as escolhas estilísticas dos diretores, as convenções predominantes de filmagem que caracterizam, por exemplo, determinada época do cinema" (AUMONT et al., 1995, p. 170). Nessa perspectiva, o próprio Martin dirá que "o cinema contemporâneo mais avançado deixou de ser linguagem (e espetáculo) para tornar-se *estilo*" e que usar o "conceito de estilo em vez de linguagem" seria preferível para evitar certas ambigüidades (MARTIN, 1990, p. 241). Seu conceito de linguagem não é bem preciso.

Os problemas levantados no trabalho de Martin irão permitir que, a partir da década de 60, se comece a estudar o cinema com as aquisições da Lingüística e da Semiologia. Aumont et al. (1995, p. 173) observam que

Torna-se evidente que a definição clássica da linguagem, com suas distorções e reticências internas, só pode entravar qualquer reflexão real sobre o estatuto dessa instância dentro do filme. Será preciso mobilizar o ângulo semiológico-lingüístico, ampliar a noção de linguagem e confrontá-la o mais precisamente possível com o que ela não é, para trazer todos os esclarecimentos desejáveis a esse debate tradicional.

Foram pioneiros nesse tipo de abordagem os trabalhos de Jean Mitry e Christian Metz.

Jean Mitry, em *Esthétique et psychologie du cinéma*, dois volumes publicados em 1963 e 1965, respectivamente, reafirma a existência da linguagem cinematográfica ampliando suas bases.

O autor afirma, no terceiro capítulo de sua obra, que o cinema, "capaz de organizar, de construir e de comunicar pensamentos, podendo desenvolver idéias que se modificam, formam e transformam, torna-se então uma linguagem, *é* o que se chama uma linguagem" (MITRY, 1963, p. 48). Disso resulta que o cinema, na definição do autor, é uma forma estética (como a literatura), que utiliza a *imagem*, que é (nela mesma e por ela mesma) um meio de expressão cuja seqüência (isto é, a organização lógica e dialética) é uma *linguagem* (apud AUMONT et al., 1995, p. 173).

A imagem em sentido amplo, que é o material significante do cinema, assim como sua colocação em seqüência, são dois traços que, segundo o autor, caracterizam uma linguagem.

A linguagem cinematográfica existe de fato, mesmo se ela elabora seus significados não a partir de figuras abstratas mais ou menos convencionais, mas por meio da "reprodução do real concreto", ou seja, da reprodução analógica do real visual e sonoro (AUMONT et al., 1995, p. 174).

Uma passagem da obra do autor (MITRY, 1963, p. 53-54) resume com clareza a dialética própria da elaboração da linguagem fílmica a partir da representação, da imagem das coisas:

É evidente que um filme é algo bem diferente de um sistema de signos e símbolos. Pelo menos, não se apresenta com sendo *apenas* isso. Um filme, *em primeiro lugar*, são imagens e imagens de *algo*. Um sistema de imagens cujo objeto é descrever, desenvolver, narrar um acontecimento ou uma série

de acontecimentos qualquer. Mas essas imagens, dependendo da narração escolhida, organizam-se em um sistema de signos e de símbolos; tornam-se símbolos ou podem também tornar-se símbolos. Não são unicamente signos como as palavras, mas, antes de mais nada, objetos, realidade concreta: um objeto que tem (ou ao qual damos) uma significação determinada. É nisso que o cinema é uma linguagem: *torna-se* linguagem na medida em que é, *em primeiro lugar*, representação e por meio dessa representação; é, se quisermos, uma linguagem em segundo grau.

O nível da linguagem cinematográfica é manifestado claramente. Ao mesmo tempo que o cinema é uma representação do real, ele não é um simples decalque seu. A liberdade do cineasta de criar um simulacro de um universo parecido com a realidade não irá se opor à instância da linguagem; é a linguagem, ao contrário, que "permite o exercício da criação fílmica" (AUMONT et al., 1995, p. 175).

As duas atividades supostas, igualmente, por qualquer filme, a composição e a organização, não irão implicar, absolutamente, o alinhamento em estruturas convencionais.

A importância do cinema provém precisamente do fato de ele sugerir com insistência a idéia de uma linguagem de um novo tipo, diferente da linguagem verbal. A linguagem cinematográfica afasta-se notavelmente da linguagem articulada (AUMONT et al., 1995, p. 175).

Caberá a Christian Metz inaugurar o empreendimento semiológico no esforço de contribuir para a avaliação dessas distâncias entre a linguagem cinematográfica e a linguagem articulada.

1.5 - A linguagem cinematográfica encontra a Semiologia

A semiologia do cinema iniciou um itinerário cujo principal fundador foi Christian Metz no ensaio intitulado *O cinema: língua ou linguagem?*, de 1964, publicado na revista *Communications*, nº 4, e republicado, com algumas modificações em seu livro *Éssais sur la signification au cinéma I* (publicado no Brasil com o título *A significação no cinema*). Esses primeiros ensaios do teórico francês estão mais centrados em como se dá o processo narrativo

no cinema. Os problemas da narração fílmica são o cerne de seus estudos em *A significação no cinema*.

Metz parte da constatação de que o cinema é postulado como uma linguagem mas é, de imediato, estudado gramaticalmente como uma língua. Ele assume a tripartição saussuriana (língua, fala e linguagem) para definir o estatuto da linguagem cinematográfica, opondo-a aos traços que caracterizam uma língua.

Mas então, isto significa que o estudo do cinema não poderá ter uma dimensão lingüística, no momento em que a lingüística propriamente dita, fiel no conjunto ao ensino saussuriano, se interessa fundamentalmente pela *língua*? (...) Não. Estamos convencidos de que, pelo contrário, o empreendimento "filmolingüístico" justifica-se plenamente, de que ele deve ser plenamente "lingüístico", isto é, deve amparar-se firmemente na lingüística propriamente dita. Como pode ser, se o cinema não é uma língua? É o que gostaríamos agora de tentar elucidar (METZ, 1977, p. 77).

Metz dirá que a lingüística propriamente dita, ao concentrar suas forças no estudo da língua, chegou a conhecer seu objeto com um rigor bastante invejável. Num primeiro momento, se forem abordados pelas suas *diferenças* com a língua, muitos aspectos do discurso imagético que tece o filme tornam-se compreensíveis, ou pelo menos mais compreensíveis: "compreender o que o filme não é, é ganhar tempo, não perder, na tentativa de apreender o que ele é" (METZ, 1977, p. 78). Se o primeiro momento leva em conta as aquisições da lingüística, o segundo é especificamente semiológico, trans-lingüístico. Pode-se dizer, de acordo com Eduardo Peñuela Cañizal (1974, p. 628), que o estudo aprofundado dos mecanismos semiológicos subjacentes à mensagem fílmica resume, em verdade, toda a proposta semiológica de Christian Metz. A especificidade do cinema é, para Metz, "a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem" (METZ, 1977, p. 76).

Christian Metz coloca em pauta o problema da dupla articulação da linguagem. A diferença mais radical entre linguagem cinematográfica e língua reside no fato de que a primeira nada apresenta que se pareça à dupla articulação. No mecanismo da língua, essa

dupla articulação é, ao contrário, central (AUMONT et al., 1995, p. 182). Tomando de André Martinet a definição da dupla articulação da linguagem, que se refere aos dois níveis de estrutura em que uma língua está organizada (a língua pode ser analisada em termos de *formas* significativas – morfemas, palavras, etc – e isso constitui a "primeira" articulação; essas unidades são analisadas em unidades sonoras sem significado – os fonemas – o que constitui a "segunda" articulação), Metz não encontra segmentação em duas unidades do mesmo tipo dentro da linguagem cinematográfica. As *unidades significativas* e as *unidades distintivas*, próprias da cadeia fônica, não são encontráveis na linguagem cinematográfica. No entanto, isso não quer dizer que ela seja desprovida de qualquer articulação. Em nota de rodapé de seu *A significação no cinema*, Christian Metz (1977, p. 79) formula a hipótese de que a mensagem cinematográfica total recorre a "cinco grandes níveis de codificação, representando cada um, uma espécie de articulação". Os níveis apresentados por Metz seriam os seguintes:

- 1° – a percepção em si, na medida em que ela já constitui um sistema de inteligibilidade adquirido e variável de acordo com as culturas;
- 2° – o reconhecimento e a identificação dos objetos visuais ou sonoros que aparecem na tela;
- 3° – o conjunto dos "simbolismos" e das conotações de diversos gêneros que se vinculam aos objetos, fora inclusive dos filmes, ou seja, na cultura;
- 4° – o conjunto das grandes estruturas narrativas que ocorrem, inclusive fora dos filmes, em cada cultura;
- 5° – o conjunto dos sistemas especificamente cinematográficos que organizam num discurso de tipo específico os diversos elementos fornecidos pelos quatro níveis anteriores.

Esse problema das articulações na linguagem cinematográfica também foi tratado por Umberto Eco que chega a propor, em seu livro *A estrutura ausente* (1971, p. 147), a hipótese de uma tripla articulação própria à linguagem cinematográfica:

Num código de três articulações ter-se-iam, portanto: *figuras* que se combinam em *signos*, mas não são parte do significado deles; *signos* que se combinam eventualmente em *sintagmas*; elementos "X" que nascem da combinação de signos, os quais não são parte do seu significado (...) Ora, o código cinematográfico parece ser *o único no qual surge uma terceira articulação*.

Jacques Aumont et al. (1995, p. 184) observam que existem certos aspectos da percepção cinematográfica que permitem que o espectador compreenda e leia o filme. O emprego do termo linguagem é justificado precisamente por essas características. Os autores de *A estética do filme* (1995, p. 184), partindo dessa premissa, apresentam três instâncias principais que a "inteligibilidade" do filme percorre:

1^a – a analogia perceptiva;

2^a – os "códigos de nominação icônica", que servem para dar nome aos objetos e aos sons:

3^a – finalmente, as figuras significantes propriamente cinematográficas (ou "códigos especializados", que constituem a linguagem cinematográfica no sentido estrito); essas figuras estruturam os dois grupos de códigos precedentes funcionando "acima" da analogia fotográfica e fonográfica.

Disso resulta que essa articulação complexa e imbricada entre os códigos especializados e os códigos culturais "tem uma função homóloga à língua sem ser, é claro, análoga a ela. É uma espécie de 'equivalente funcional' dela" (AUMONT et al., 1995, p. 184).

Como foi visto, mesmo a definição de uma linguagem cinematográfica proposta pelos teóricos da Semiologia ainda parece estar longe de ser completa e definitiva. Basta ver que o

número de escritos sobre o assunto é abundante. Podemos citar, entre outros autores, Peter Wollen (*Signos e significação no cinema*), Pier Paolo Pasolini (*Empirismo herético*), Gianfranco Bettetini (*Cinema: língua e escritura*), Emilio Garroni (*Semiótica e estética*), para ficar entre os mais conhecidos.

Finalmente, para complementar a questão da análise semiológica dos filmes, há a noção de *texto fílmico*, abordada pela primeira vez em *Linguagem e cinema*, de Christian Metz, e exposta sucintamente em *A estética do filme*, de Jacques Aumont et al.

Em primeiro lugar, a noção de texto aparece na semiologia do cinema, para estabelecer um *princípio de pertinência*, quando se quer estudar um filme. A semiologia considera-o, portanto, como "objeto significante", como "unidade de discurso". O filme é de fato suscetível a múltiplas abordagens, que vêem o objeto diferentemente, em função de princípios de pertinência distintos. Assim, o filme pode ser considerado de um ponto de vista tecnológico (como suporte físico-químico); de um ponto de vista econômico (como conjunto de cópias); de um ponto de vista temático (que depende de uma análise de conteúdo); como documento (que depende da sociologia da recepção).

Dessa forma, quando se fala de "texto fílmico" é para considerar o filme como discurso significante, analisar seu(s) sistema(s) interno(s), estudar todas as configurações significantes que é possível nele observar (AUMONT et al., 1995, p. 201).

A abordagem semiológica, porém, pode incluir duas condutas diferentes:

- A primeira estuda o filme como *mensagem* de um ou vários códigos cinematográficos. Trata-se do estudo da linguagem cinematográfica ou de uma de suas figuras; por exemplo, a montagem fragmentada em *Muriel*, de Alain Resnais (1963). Esse estudo deve relacionar a prática da montagem em um dado filme com a de outros filmes que apresentam configurações próximas.
- A segunda conduta, propriamente *textual*, estuda o sistema próprio a um filme; por exemplo, o papel da montagem fragmentada em *Muriel*, de Alain Resnais (1963), não mais como figura da linguagem cinematográfica, mas em relação às outras configurações significantes empregadas no mesmo filme e com o sentido que estas geram: "impressão de quebra existencial, de

esquizofrenia cotidiana, quase fenomenológica, de profunda 'distração' perceptiva¹⁸.

Essa noção de análise textual rendeu muitos trabalhos e longos debates. Não é o propósito deste capítulo explicitá-los à exaustão. Esse breve panorama apresentado serviu para mostrar que há muito a explicar sobre a linguagem cinematográfica. Para isso, é preciso buscar novos horizontes teóricos.

A visão proposta pela semiótica francesa sobre o engendramento dos discursos, de uma modo geral, apresenta aspectos muito interessantes para tratar a questão da linguagem cinematográfica. No entanto, o que notamos é que os estudos que envolvem a semiótica da Escola de Paris e a sétima arte são poucos e, até certo ponto, superficiais.

Muitos manuais que se dedicam à análise fílmica não chegam a apresentar uma abordagem satisfatória quando tratam das teorias propostas por Greimas para o entendimento do processo de geração do sentido de um texto. Esses manuais, que apresentam toda a estética de criação da sétima arte, elencam várias teorias que podem auxiliar o analista quando este quiser tratar de um aspecto relevante na análise de um filme. Entre tais teorias, citam-se a psicanálise, a semiologia, as teorias da narrativa, principalmente aquelas propostas por Genette e a semiótica greimasiana. No entanto, tais manuais (entre eles *L'analyse des films*, de Jacques Aumont e Michel Marie; *L'analyse du film*, de Raymond Bellour; e *A estética do filme*, de Jacques Aumont et al.), quando tratam da semiótica, apresentam uma visão redutora dessa teoria, fazendo uso, principalmente, do *quadrado semiótico*. Toda a complexa teoria da produção do sentido construída pelo semioticista lituano, que nesses manuais é referido apenas como um seguidor de Propp, não é compreendida e, na maioria dos casos, é deixada de lado.

Nesses manuais é ressaltado apenas um aspecto da semiótica narrativa, o *percurso narrativo*, culminando a análise, como já dissemos, na construção de um quadrado semiótico,

¹⁸ Ibidem, p. 202.

que, diga-se de passagem, aparece empobrecido de sentido. É preciso ressaltar que a *semiótica discursiva* nem sequer é mencionada nesses manuais. Tais teóricos encaram a *enunciação* apenas pelo viés apresentado por Benveniste, sem perceber que a enunciação ganhou mais corpo em pesquisas mais aprofundadas, feitas a partir da obra de Benveniste, como é o caso, por exemplo, da semiótica francesa. As contribuições de Greimas e de seus seguidores, para o estudo da enunciação, por exemplo, são muito relevantes e carecem ser mais bem aproveitadas. Os estudos da enunciação no cinema ainda estão em seu princípio. Um outro aspecto, que poderia ser bem aproveitado mas que, infelizmente, passa despercebido, seria, no âmbito da semiótica narrativa, elaborar um estudo das paixões no cinema.

Não só os manuais se esquecem da semiótica, na verdade, ela não está entre as teorias que deram contribuições importantes para o estudo do cinema. Os estudos teóricos acerca do cinema apresentam quatro vertentes (RAMOS, 1998, p. 33-56):

- a) o *estruturalismo* e o *pós-estruturalismo* (que tem como teórico principal Christian Metz, que faz uma semiologia do cinema, como foi visto mais acima);
- b) o *cognitivismo* e a *filosofia analítica* (cujo principal teórico é David Bordwell);
- c) a *fenomenologia*: surgida nos anos 50, a abordagem fenomenológica teve como seu expoente máximo a figura de André Bazin, culminando na obra maior de Jean Mitry *Esthétique et Psychologie du cinéma*;
- d) os *estudos culturais*, que, na esteira do pensamento pós-estruturalista, busca mostrar a historicidade dos cânones e a emergência de novas identidades (uma das maiores representantes é Laura Mulvey).

Como foi dito, em nenhum momento, a semiótica francesa é citada, dentro desses campos teóricos. Parece que há desconhecimento dessa teoria sobre o sentido dos textos.

Este trabalho pretende estabelecer, a partir das bases teórico-metodológicas da semiótica francesa, o sistema temporal da linguagem cinematográfica, bem como os procedimentos de temporalização usados na sétima arte.

CAPÍTULO 2 - A LOCALIZAÇÃO TEMPORAL NO CINEMA

2.1 - O estudo do tempo na semiótica

De acordo com o *Dicionário de Semiótica* de Greimas e Courtés (1979, p. 216-217), a temporalização "é um dos subcomponentes da discursivização (ou sintaxe discursiva) e depende", assim como a actorialização e a espacialização, "da mobilização dos mecanismos de debreagem e embreagem (que remetem à instância da enunciação)".

Segundo os autores, a temporalização irá consistir então em um conjunto de procedimentos "que podem ser agrupados em vários subcomponentes". Haverá, em primeiro lugar, a *programação temporal*, que é a conversão do eixo das pressuposições (a "ordem lógica de encadeamento dos programas narrativos") em eixo de consecuições (a "ordem temporal e pseudo-causal dos acontecimentos"). Em segundo lugar, temos a *localização temporal* (ou temporalidade em sentido estrito), que, valendo-se dos "procedimentos de debreagem e embreagem temporais, segmenta e organiza as sucessões temporais", para estabelecer, assim, "o quadro em cujo interior se inscrevem as estruturas narrativas". No que concerne à *aspectualização*, Greimas e Courtés dirão que esta faz a transformação das funções narrativas, sendo estas de tipo lógico, em "processos que o olhar de um actante-observador instalado no discurso-enunciado avalia".

Enfim, os autores dirão que "a temporalização consiste, como seu nome indica, em produzir o efeito de sentido 'temporalidade' e em transformar, assim, uma organização narrativa em 'história'".

José Luiz Fiorin (1996, p. 140) observa que

A temporalização manifesta-se na linguagem na discursivização das ações, isto é, na narração, que é o simulacro da ação do homem no mundo. Aí se mostra o que está passando, o que não é mais, o que ainda não é, tudo presentificado na linguagem. A narrativa exprime sucessões, antecipações, lembranças, instabilidades...

Mostra Fiorin que a reflexão sobre o tempo tem início com o mito, dá lugar à filosofia, que estabelece as bases da compreensão do tempo físico, e, ao perceber a sutileza e a complexidade da experiência temporal humana, caminha para a análise lingüística. O tempo é, segundo o autor, "uma categoria da linguagem, pois é intrínseco à narração, mas cada língua manifesta-o diferentemente" (FIORIN, 1996, p. 141-142).

A programação temporal, a localização temporal e a aspectualização devem ser levadas em conta, quando se estuda o tempo na sétima arte. Tais categorias semióticas parecem dar conta desse intricado jogo temporal que só o cinema consegue concretizar com maestria.

Tomando como base as propostas de José Luiz Fiorin (1996), quando faz um estudo abrangente das questões que envolvem o tempo lingüístico no discurso, a ênfase teórica em nosso trabalho será dada à abordagem feita pelo autor nas suas pesquisas acerca das "astúcias da enunciação". Começemos pela localização temporal

2.2 - A localização temporal

Antes de iniciar com o estudo da categoria de tempo, convém expormos uma explicação sucinta a respeito da debreagem e da embreagem, dois mecanismos importantes quando se trata da localização temporal.

Segundo Fiorin (1999, p. 40), no processo da enunciação (instância de um *eu-aqui- agora*), em que se instaura o discurso-enunciado, há o uso de dois mecanismos básicos: a debreagem e a embreagem.

A debreagem consiste em uma operação em que a enunciação projeta para fora de si os actantes e as coordenadas espaço-temporais do discurso, utilizando as categorias de pessoa,

espaço e tempo. Há dois tipos de *debreagem*: a enunciativa (onde ocorre a projeção do *eu-aqui-agora*); a enunciva (onde ocorre a projeção do *ele-então-alhures*).

Se levarmos em conta as categorias de pessoa, as de espaço e as de tempo, chegaremos a três tipos de *debreagens* enunciativas e enuncivas: *debreagens* actancial, espacial e temporal enunciativas; *debreagens* actancial, espacial e temporal enuncivas.

Segundo o autor, a *debreagem* temporal é mais complexa que as outras. Como mostraram Greimas e Courtés, a *debreagem* temporal articula-se com a categoria topológica *concomitância vs não-concomitância*. Fiorin (1999, p. 41) observa que a *debreagem* temporal articula-se a partir dessa categoria topológica aplicada ao *agora* e ao *então*. A partir dessas relações, instaura-se um "intricado jogo de articulações temporais" em que "o narrador pode dispor os acontecimentos no texto: presentes, passados, passados em relação a um passado, etc."

A *embreagem* — também enunciativa e enunciva —, ao contrário da *debreagem*, pode ser considerada como um mecanismo em que ocorre uma suspensão das oposições de pessoa, de tempo ou de espaço. A *embreagem* é "o efeito de retorno à enunciação". Segundo Greimas e Courtés (1979, p. 119) é importante considerar que todo mecanismo de *embreagem* é acionado por uma operação de *debreagem* que lhe é logicamente anterior.

Vale notar que, de acordo com Fiorin (1996, p. 52), os mecanismos de *debreagem* e de *embreagem* não pertencem a qualquer língua nem a qualquer linguagem específica (a verbal, por exemplo) mas à linguagem pura e simplesmente. Todas as línguas e todas as linguagens "possuem as categorias de pessoa, espaço e tempo, que, no entanto, podem expressar-se de maneira diferente de uma língua para outra, de uma linguagem para outra".

Analisemos agora a categoria do tempo.

Fiorin (1996, p. 145) estabelece dois pontos para marcar a singularidade do tempo lingüístico:

- a) seu eixo ordenador e gerador é o momento da enunciação;
- b) está relacionado à ordenação dos estados e transformações narrados no texto.

Disso irá decorrer que existem, na língua, dois sistemas temporais: um enunciativo, que se relaciona diretamente ao *momento da enunciação* (ME) e o outro enuncivo, este ordenado em função de *momentos de referência* (MR) pretérito e futuro instalados no enunciado. No entanto, é preciso considerar que o momento de referência "está relacionado ao momento da enunciação, já que este é o eixo fundamental da ordenação temporal na língua". Por isso, segundo o autor (1996, p. 146),

ao momento da enunciação aplicamos a categoria topológica *concomitância vs não-concomitância* (*anterioridade vs posterioridade*) e obtemos três momentos de referência: concomitante, anterior e posterior ao momento da enunciação. Se o momento de referência é concomitante ao momento da enunciação, utilizamos o sistema enunciativo, já que tudo estará referido ao momento de enunciação. (...) Se o momento de referência for anterior ou posterior ao momento da enunciação, deverá ser sempre explicitado. Temos, pois, dois momentos de referência explicitados: um pretérito e um futuro, que ordenam dois subsistemas temporais enuncivos.

Em relação aos diferentes momentos de referência o *momento dos acontecimentos* (MA), ou seja, dos estados e transformações, é ordenado. Se aplicarmos aos diferentes momentos de referência a categoria topológica *concomitância vs não-concomitância* estaremos fazendo essa ordenação. Disso decorre que os momentos estruturalmente relevantes na constituição do sistema temporal são três: momento da enunciação (ME), momento da referência (MR) e momento do acontecimento (MA). Temos então, aplicando-se aos dois primeiros a categoria topológica, o seguinte esquema:

Dois eixos são salientados pelo autor de *Astúcias da enunciação* (1996, p. 147):

- um que resulta da aplicação da categoria topológica ao momento da enunciação. A partir dessa aplicação, haverá a criação de três momentos de referência e a distinção de dois sistemas temporais, um enunciativo e outro enuncivo. O sistema temporal enuncivo terá, então, dois subsistemas: um centrado num momento de referência pretérito e o outro, num momento de referência futuro;
- outro que decorre da utilização da categoria topológica em relação aos momentos de referência. A partir daí, haverá a distinção de uma relação de simultaneidade, uma de anterioridade e uma de posterioridade.

Quando se projetam no enunciado os tempos do sistema enunciativo temos uma debreagem temporal enunciativa. Os tempos do sistema enuncivo, quando se estabelecem no enunciado, produzem a debreagem enunciva.

A debreagem temporal poderá ser de primeiro ou de segundo grau. Quando os tempos estiverem relacionados à voz do narrador, teremos o primeiro caso; quando resultarem de uma delegação de voz operada pelo narrador e, assim, estiverem vinculados ao *eu* interlocutor, teremos o segundo caso (FIORIN, 1996, p. 147).

A proposta de seguirmos o esquema de Fiorin para tentar estudar a localização temporal cinematográfica estará melhor desenvolvida, mais adiante. São muitas as formas do tempo. É preciso ver como o tempo se estrutura na linguagem cinematográfica.

2.3 - A localização temporal no cinema, a arte do presente

Partimos da premissa de que o cinema possui um único tempo: o presente (concomitância). O cinema é a arte do presente, dado que recria os acontecimentos para o espectador. Como bem observou Jean Mitry¹⁹, o presente é a testemunha dos acontecimentos passados e futuros. É como se o espectador fosse testemunha da ação no seu fazer-se. Haveria um *presente zero*, que é o do momento da enunciação. Aplicando-se ao momento da enunciação a categoria topológica da *concomitância vs não-concomitância (anterioridade vs posterioridade)*, teríamos três momentos de referência: um presente, um passado e um futuro. Os acontecimentos seriam concomitantes a cada um desses momentos. Assim, teríamos, no

¹⁹ Jean Mitry ilustra muito bem as relações temporais com uma bela metáfora: "o curso do tempo não é semelhante àquele, uniformemente contínuo, de um rio. Ele se parece bem mais com aquele de uma torrente onde a água, constantemente dispersada, enterra-se contra as pedras ou se espalha em cascatas" (1965, p. 259).

cinema, um sistema de três concomitâncias: uma concomitância do presente, uma concomitância do passado e uma concomitância do futuro.

No cinema, a narrativa da *anterioridade*, se faz por *analepses*, e a da *posterioridade*, por *prolepses*²⁰.

O *presente do presente* refere-se ao momento da enunciação; o *presente do passado* concerne a um marco temporal passado e mostra o presente desse passado; e o *presente do futuro* situa a ação no futuro e mostra o presente desse futuro.

O *presente do passado* pode ser considerado como uma espécie de *recorte de outrora* em que um momento do passado é marcado e narra-se a concomitância desse passado (por exemplo, um episódio histórico marcante como em *A Ponte do Rio Kwai* (1957), de David Lean, em que um comandante britânico lidera um grupo de prisioneiros dos japoneses na

²⁰ Em *Figures III* Genette produz um interessante estudo acerca da obra proustiana e estabelece aquilo que seria, mais tarde, aproveitado para outras áreas de análise, a saber, uma tipologia do tempo narrativo. De certa forma, o teórico francês, ao postular a existência temporal de uma *ordem*, de uma *duração* e de uma *freqüência*, criou um mecanismo que ainda precisa ser mais bem explorado tanto em sua aplicação quanto em um possível encontro com uma teoria do discurso que também tenha a preocupação com a questão do tempo, como é o caso da teoria semiótica greimasiana. O cinema oferece, talvez, a experiência mais marcante quando se trata de operar com o tempo. É dentro da narrativa cinematográfica que o tempo pode ser "tocado". Mas, se atentarmos minuciosamente para os trabalhos dos grandes teóricos da sétima arte iremos perceber que tanto as teorias de Genette sobre o tempo quanto as teorias da semiótica francesa são pouco (para não dizer mal) aproveitadas. Nesse espaço não iremos discutir a respeito disso. Voltemos ao ponto. Um dos detalhes do cinema é que, além de ser representado verbalmente, o tempo pode ser manifestado iconicamente, ou seja, é na pontuação cinematográfica (planos, recursos elípticos da montagem, *raccords*) que temos essa sensação de manipulação temporal característica da narrativa fílmica. As *relações entre o tempo diegético* (o tempo da história) e o *tempo representado* (tempo do discurso) podem ser analisadas em termos de *ordem*, *duração* e *freqüência*. Grosso modo, podemos dizer que a *ordem*, nas formulações de Genette, compreende as diferenças do desenvolvimento da narrativa e o da história, pois, acontece, com freqüência, que a ordem de apresentação dos acontecimentos dentro da narrativa não seja aquela na qual eles supostamente deveriam se desenvolver. Sem avançarmos muito, quando Genette fala da *ordem* ele estabelece aquilo que chama *anacronia*. Dentro dessa anacronia o autor francês estabelece a **restropecção** (*analepses*) e a **prospecção, antecipação** (*prolepses*). No cinema, os correspondentes desses termos seriam o *flashback* e o *flashforward*. Por sua vez, as *analepses* e as *prolepses* se desdobram em *parciais*, *completivas*, etc. A anacronia, por sua vez, na terminologia cinematográfica, pode ser de dois tipos: o *flashback* (presentificação do passado) e o *flashforward* (presentificação do futuro). Toda anacronia pode ser medida em termos de *distância* (o lapso de tempo entre *agora* e o salto adiante ou atrás) e *amplitude* (a duração da anacronia em si mesma). A suspensão da anacronia também pode ocorrer: no filme de Alain Resnais, *O ano passado em Marienbad* (1961), ocorre um exemplo do que podemos chamar *acronia*, ou seja, neste filme ocorre um caso em que na narrativa é impossível, de momento, compreender o que é tempo da história e o que é tempo do discurso. A *duração*, de acordo com a formulação de Genette, refere-se às relações entre a suposta duração da ação diegética e a do momento da narrativa que lhe é consagrado. Podemos classificar também na categoria de duração as *elipses* da narrativa, das quais o cinema é rico em exemplos. Já a *freqüência* é o terceiro elemento pertinente para apreciar a relação entre o tempo da história e o tempo do discurso. A freqüência, como elemento estrutural da narração, pode apresentar quatro casos distintos: a *singularidade*, a *múltipla singularidade*, a *iteratividade* e a *repetitividade*. Vale lembrar que, no que tange às imagens cinematográficas, todos esses casos são encontrados em muitos exemplos.

Birmânia, durante a II Guerra Mundial; submetidos a duro tratamento, eles são induzidos a construir uma ponte que servirá ao inimigo). Por sua vez, o *presente do futuro* nada mais é do que um *recorte do devir*, marcando a concomitância do futuro (por exemplo, filmes como *Blade Runner - O caçador de andróides* (1980), de Ridley Scott; *Minority Report - A nova lei* (2002), de Steven Spielberg; *2001 - Uma odisséia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick, entre outros, mostram muito bem um futuro possível ou provável). No filme de Ridley Scott, o homem, no ano de 2020, vive em uma sociedade fria, onde carros futuristas sobrevoam edifícios iluminados pelas luzes de neon de vários *outdoors* publicitários, onde as expedições a outros planetas já são possíveis, onde se compartilha o mesmo espaço com andróides. No filme de Spielberg, uma nova maneira de combater o crime foi implantada. Em pleno ano de 2054, os policiais contam com a ajuda de uma divisão na polícia conhecida como "pré-crime": por meio de um aparato engenhoso, de alta tecnologia, videntes conseguem antever um possível crime, dando o nome e o endereço da vítima e do criminoso. A partir daí, os policiais saem à captura do suposto assassino, prendendo-o e confinando-o em uma espécie de prisão criogênica. No filme de Kubrick, o homem, em meados do ano 2001, já consegue viajar para a lua, em veículos sofisticados, e fazer do local uma espécie de colônia de férias; também começa a conquistar outros planetas e a fazer contatos com outras formas de vida do espaço sideral. Já o *presente do presente* seria uma espécie de *recorte da atualidade*, em que obtemos, no momento em que se enuncia a narrativa, um simulacro de uma realidade onde um fato qualquer se desenvolve progressivamente (por exemplo, em *O bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polansky, acompanhamos, passo a passo, a vida de Rosemary, atordoada e desesperada pelo fato de que seu marido, auxiliado por estranhos vizinhos, quer tomar-lhe o bebê que carrega no ventre; vivemos juntos com Rosemary um *crescendo* de desespero e horror e, assim como acontece com a protagonista, atingimos o clímax da história da mesma forma que ela: estupefatos e aterrorizados).

No *presente do presente*, teríamos aquelas narrativas que situam os acontecimentos em um *agora* debreado enunciativamente. Em *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, no momento em que vemos as primeiras imagens de um castelo sombrio, morada do magnata, estamos em um presente em que a diegese, debreada enunciativamente (essa primeira cena nos remete ao momento referencial - um agora - que é o início da história), relata-nos o momento final da vida de Kane. Um outro exemplo seria o filme *A primeira noite de um homem* (1967), de Mike Nichols. Nesse filme, um rapaz que acabara de voltar para casa após graduar-se em uma universidade, tem sua vida virada de cabeça para baixo quando começa a sair com a mãe de sua futura namorada. A ação que está sendo mostrada é o *presente* na vida do rapaz; a debreagem enunciativa instaura um *agora* que é o momento presente da personagem em conflito concomitante ao momento da enunciação. A ação de ambos os filmes é localizada numa concomitância a um momento de referência presente, que é concomitante ao momento da enunciação.

O *presente do passado* refere-se à narração de um acontecimento passado concomitante a um marco temporal pretérito. Ao nos colocar como espectadores, testemunhamos o presente dos acontecimentos em relação a esse marco.

Nessa instauração de um tempo de outrora, temos a concomitância do vivido, não um retorno ao vivido. Essa concomitância nada mais é do que uma testemunha, um receptáculo de lembranças. O momento da enunciação (ME), o presente implícito, de acordo com o esquema proposto por Fiorin, é o lugar a partir do qual esse presente se estabelece.

O presente do futuro é a vivência da expectativa de ações futuras. Por isso, nele narram-se acontecimentos concomitantes a um marco temporal futuro, estabelecido em relação ao momento da enunciação.

No *presente do passado*, o que já foi vivido foi *vivido*. Relata-se o passado, esse tempo de outrora, mas jamais retornaríamos a esse tempo de *então*, jamais o viveríamos novamente sem com isso afetar o futuro e, por conseguinte, o presente. Como bem observou Mitry, é impossível qualquer retorno ao que já foi vivido, ao passado. O tempo vivido é o que reviveríamos, mas depois de tê-lo já vivido. De acordo com o teórico francês (1965, p. 263), "seria uma perseguição às avessas, não um retorno". Se houvesse esse retorno, "apagaríamos

nosso passado retornando no curso das coisas - e, essas próprias coisas não as reviveríamos". É por isso que dizemos que, no passado, temos a concomitância do vivido e não um retorno a ele.

Em *Nascido para matar* (1986), de Stanley Kubrick, toda a ação se concentra em um passado (o momento histórico ao qual o filme faz referência é a guerra do Vietnã): na primeira parte do filme, vemos os recrutas indo para o treinamento com um superior exageradamente autoritário e cruel e as conseqüências da formação desses novos aspirantes a soldados; na segunda, vemos os recrutas, agora soldados, indo para o campo de batalha e presenciando todos os horrores da guerra e seus graves resultados.

Rastros de ódio (1956), de John Ford, coloca-nos nos tempos do velho oeste americano e na busca incessante de Ethan pela sua sobrinha seqüestrada pelos índios; a obsessão pela busca da menina vai aos poucos revelando a personalidade forte desse homem, mostrando seu caráter, moldado pelas agruras e armadilhas do velho oeste. Nesses dois exemplos, o que aconteceu *aconteceu*. Não se pode mais voltar nesse tempo e revivê-lo novamente, não seria o mesmo passado. O fato de Ethan, em *Rastros de ódio*, mostrar-se e revelar-se preconceituoso e racista foi consumado, ou seja, ele fez o que tinha que ser feito e ninguém poderá mudar o rumo de sua vida; o mesmo acontece em *Nascido para matar*: o encarregado do treinamento dos recrutas, por meio de seu comportamento rígido, beirando o mais puro sadismo, recebeu o seu castigo e esse fato não poderá jamais ser alterado. O que acompanhamos é o vivido, não retornamos a ele.

O *momento da enunciação* coloca também em pauta um hipotético presente do *dever*. É como se houvesse um transporte que nos levasse a um momento futuro (um presente qualquer) e, a partir daí, acompanhássemos o desenrolar dos fatos desse possível *presente*. Assim como acontece com o *momento da enunciação*, seríamos testemunhas, por exemplo, da *práxis* de um homem *vindouro*.

O *presente do futuro* é esse colocar em pauta uma narrativa em que se manifesta um momento, um recorte de um presente do *venturo*, uma possibilidade de fatos narrados que acontecem nesse *devir*, que presenciamos. Essa possibilidade de futuro, em algumas narrativas, serve (como bem podemos observar em *O Exterminador do futuro* (1984), de James Cameron, por exemplo) para alterar o passado que é o *presente* referencial da diegese, no intuito de que *esse* futuro hipotético, do qual se presencia seu *presente*, não se manifeste. No entanto, nesse presente, que é o futuro, não se pode alterar nada no exato momento em que está *acontecendo*; o que se pode fazer é esperar o desenrolar das conseqüências.

Em *O Exterminador do futuro*, presenciamos um presente do futuro em que as máquinas ganham autonomia e disputam o domínio do mundo com os homens. Acontece que, nesse mundo em guerra, o líder dos rebeldes que lutam contra as máquinas, John Connor, envia para o passado um de seus soldados, no intuito de proteger sua mãe, já que as máquinas também "enviaram" um andróide para a mesma época com a finalidade de matar a mãe de John. O raciocínio das máquinas era o seguinte: se o andróide enviado conseguisse matar a futura mãe de John Connor ("futura" mãe já que à época em que o andróide foi enviado, no ano de 1984, John Connor não havia nascido ainda), iria alterar de vez o futuro, que era o presente das máquinas, e estas não teriam um verdadeiro combatente que mantinha um grupo rebelde, que estava realmente oferecendo resistência às máquinas e ao seu domínio naquele mundo desolado. O soldado enviado consegue proteger a mãe de John das garras do exterminador. Ambos conseguem destruir o andróide e construir uma outra possibilidade de futuro: Sarah Connor fica grávida do soldado enviado para protegê-la. O bebê que carrega em seu ventre será, no futuro, John Connor. Na verdade, John enviou ao seu passado um soldado que se tornaria seu pai. O futuro ficou suspenso: se o mundo iria tornar-se melhor ou não, o diretor resolveu não mostrar em seu filme, deixando uma possibilidade aberta de futuro. Mas,

ao destruir o exterminador, aquele futuro inicial, cujo presente presenciamos, em plena guerra, não seria alterado, mesmo depois da ida do andróide ao passado de John.

Essas idas e vindas ao passado, ao presente e ao futuro mostram muito bem como o cinema tem essa maleabilidade de trabalhar com o tempo, de manipulá-lo de uma maneira singular. Visto que o presente da enunciação oferece a possibilidade de termos três momentos de referência (MR do presente, MR do passado e MR do futuro), que por sua vez instauram, cada um, respectivamente, uma concomitância para o MA do presente, uma para o MA do passado e uma para o MA do futuro, veremos então como os mecanismos da *debreagem* e, principalmente, os da *embreagem*, conseguem criar na localização temporal do cinema uma rede de manipulações do tempo.

Temos uma *debreagem* enunciativa, quando a ação é narrada no presente do presente. Quando é relatada no presente do passado ou no presente do futuro, temos uma *debreagem* enunciva.

2.4 - As formas de manipulação do tempo no cinema

A manipulação do tempo no cinema acontece com muita frequência. Antes de precisar os mecanismos da *debreagem* e da *embreagem*, mostraremos como um dos recursos dessa manipulação, o *flashback*, é empregado na *diegese* fílmica. *Boca de Ouro*, filme de Nelson Pereira dos Santos, é um bom exemplo para comentarmos sucintamente esse assunto.

Quando assistimos ao filme, uma das questões que mais chama a atenção é o tratamento que o diretor Nelson Pereira dos Santos dá à questão do tempo. Em *Boca de Ouro*, Guigui, ex-amante de Boca, relata-nos a vida do bicheiro mais famoso do Rio de Janeiro, que construiu um império no submundo do crime. Guigui vai aos poucos revelando como era a vida de Boca de Ouro a um repórter que busca saber o porquê do assassinato do bicheiro, encontrado morto em sua casa. A história da vida de Boca de Ouro vai ganhando contornos

maiores à medida que Guigui vai trazendo à tona momentos em que viveu ao lado do bicheiro. Em três momentos diferentes, cada um correspondendo a um estado de espírito da narradora, a vida de Boca de Ouro ganha sentido: de rapaz ambicioso a dono de um império sustentado, basicamente, pelo jogo do bicho; de vários envolvimento amorosos até seu assassinato. A cada momento em que Guigui é questionada pelo repórter, no presente, sua memória desencadeia lembranças de um passado ao lado do bicheiro. Temos três grandes *flashbacks* em que Boca de Ouro é mitificado, a partir dos relatos de Guigui e de seus motivos deixados bem claros no decorrer da diegese fílmica²¹: no primeiro *flashback*, Boca é um vilão; no segundo, transforma-se em herói virtuoso; no terceiro, é um frio assassino de mulheres. Não importa saber qual dos três relatos é o verdadeiro. Os *flashbacks* estão mais ligados à relação atual entre a narradora e sua fala do que realmente à veracidade dos fatos narrados.

Utilizando-se de uma estrutura semelhante àquela de *Cidadão Kane*, Nelson Pereira dos Santos usou os *flashbacks* como sendo parte da reconstrução dos fatos da vida de Boca de Ouro. No entanto, tais fatos, narrados por uma mesma narradora, mostraram muito mais a personalidade dela, Guigui, do que de Boca: afinal, a história do bicheiro ainda ficou "encoberta", sem esclarecimentos, devido ao fato de os relatos de Guigui não serem confiáveis.

O tempo foi manipulado, construído por meio do recurso do *flashback* na narrativa do filme que, em pouco mais de uma hora, mostrou-nos a ascensão e a queda do bicheiro. Um tempo condensado e trazido à tona no momento referencial do presente. Um tempo "moldado" aos propósitos do diretor que escalou a temporalidade dos acontecimentos como fator importante de seu filme.

²¹ No primeiro momento, Guigui é deixada de lado por Boca, "chutada" da vida do bicheiro, que está de olho em outra mulher; no segundo momento, Guigui, aturdida pela morte do bicheiro e ressentida com seu marido, transforma Boca em herói do povo; no terceiro, o clima de reconciliação com o marido dá o tom final na história de Boca de Ouro.

No cinema, o tempo é manipulado sob vários aspectos. As embreagens temporais são uma dessas formas. Em *Boca de Ouro*, como vimos acima, a história do bicheiro é narrada pela sua ex-amante, Guigui, em longos *flashbacks*. Uma embreagem enunciativa é instaurada, a partir de uma debreagem enunciativa. Ocorre uma oposição temporal entre o *agora*, o presente de Guigui e do jornalista que a entrevista, e o passado, a vida de Boca de Ouro. Uma neutralização do presente e do passado suspende essa oposição; a partir daí, o passado é presentificado no desenvolvimento da narrativa do filme.

As embreagens temporais são realizáveis, no cinema, nas três concomitâncias acima apresentadas, produzindo, às vezes, um intrincado jogo com o tempo que requer, do espectador, muita precisão para que possa compreender o processo discursivo da categoria temporal como um todo organizado de sentido: a manipulação do tempo não é apenas um "enfeite" de que o diretor dispõe para contar uma história; ao contrário, é um recurso que torna a história contada rica em significações.

A seguir, explicaremos sucintamente o processo da neutralização temporal (embreagem) para depois olhar mais de perto as possibilidades de sua ocorrência nas concomitâncias do presente, do passado e do futuro.

2.5 - Das neutralizações: elementos para a construção de um sistema de embreagens temporais no cinema

O sistema de embreagens temporais no cinema apresenta dezoito possibilidades de neutralizações. De acordo com Fiorin (1996, p. 191), quando se neutralizam termos da categoria do tempo, o efeito que se produz é o de que o tempo não passa de uma construção do enunciador. Este manipulará o tempo conforme sua vontade, presentificando o passado, tornando o futuro presente, etc. Diz o autor de *Astúcias da enunciação* (1996, p. 191):

Assim, com esse procedimento, passa-se da ilusão enunciativa da naturalidade dos tempos do dizer e do dito, da quimera de que o tempo lingüístico é o tempo do mundo para a certeza de que o tempo é efeito de sentido produzido na e pela enunciação.

O resultado da neutralização manifesta-se, na linguagem verbal, sempre por meio de um dos dois tempos cuja oposição foi suspensa (FIORIN, 1996, p. 192). Nesse caso, um tempo será usado com valor de outro, pois, do contrário, a neutralização não seria percebida.

Quando o resultado da neutralização for um tempo enunciativo, a embreagem será considerada enunciativa; quando a neutralização for manifestada por um tempo enuncivo, a embreagem será classificada como enunciva. No primeiro caso, na linguagem verbal, isso se dá seja quando se suspendem as oposições de tempos do sistema enunciativo, seja quando se neutralizam tempos dos sistemas enunciativo e enuncivo em proveito dos primeiros; no segundo, quando a neutralização for manifestada por um tempo enuncivo, o que acontece, na linguagem verbal, quando se neutralizam tempos do sistema enuncivo e enunciativo em benefício dos primeiros ou quando se suspendem oposições entre tempos de cada um dos subsistemas enuncivos (FIORIN, 1996, p. 192).

Como vimos acima, o cinema apresenta tanto debreagens enunciativas (presente do presente) quanto debreagens enuncivas (presente do passado e presente do futuro). A partir daí, podemos fazer um cálculo sobre as possibilidades de embreagens.

Há, como mostraremos a seguir, seis possibilidades de embreagens no sistema do *presente*; há seis possibilidades de embreagens no sistema do *passado* e há seis possibilidades de embreagens no sistema do *futuro*, totalizando 18 possibilidades de neutralização temporal (embreagem) no cinema.

Visualmente, no cinema, a neutralização pode manifestar-se com um tempo pelo outro (um só tempo na tela), como é o caso, entre outros, de *Cidadão Kane*, de *Boca de Ouro*; por dois tempos, quando ocorre a simultaneidade deles na tela, por exemplo *Morangos silvestres*, ou por três tempos, quando a simultaneidade deles aparece na tela, como é o caso de *O Tempo*

redescoberto. O resultado da embreagem com dois ou com três tempos simultâneos cria aquilo que podemos chamar de *atemporalidade*, ou seja, dois (presente e passado; presente e futuro; futuro e passado) ou três tempos (presente, passado e futuro) manifestam-se simultaneamente, anulando, suspendendo ou suprimindo qualquer referencial da categoria temporal. Esses tempos manifestam-se, em um mesmo enquadramento, em uma mesma cena ou em uma mesma seqüência, através das imagens e estão muito próximos daquilo que Genette (1972) classificou como *acronia* (ou *silepse temporal*).

No filme *Cidadão Kane*, a neutralização ocorre quando se suspende a oposição temporal entre o passado e o presente e o primeiro adquire o valor do segundo: a concomitância de um fato, no passado, assume o lugar do presente do jornalista que busca desvendar a vida do magnata. Visualmente, a câmara deixa a cena de Thompson, no presente, para ir às cenas de Kane, no passado que se presentifica. Tal procedimento não gera muitas complicações, já que as cenas do presente e do passado são bem pontuadas pela fala das personagens.

Em *Morangos silvestres* presente e passado dividem o mesmo espaço, o mesmo campo de visão; passam a "existir" simultaneamente. O velho professor, ao rever sua antiga casa, tem reminiscências ainda muito vivas de sua infância: no mesmo plano, há o velho professor contemplando sua antiga morada. Sua família aparece em sua frente, inclusive ele, o professor, ainda garoto. Passado e presente estão na tela ao mesmo tempo, dividindo o mesmo espaço. Os dois tempos fundem-se, numa neutralização que é manifestada pelos dois tempos: temos então uma *acronia*. Logo após, quando o velho professor deixa sua antiga morada, há então uma *debreagem* enunciativa: volta-se para o presente e a história retorna ao seu curso normal.

Em *O Tempo redescoberto*, a idéia de uma supressão total do referente temporal produz um forte impacto visual. Nesse filme, temos o protagonista, Marcel, narrando suas

lembranças. Conhecemos sua vida atual: está acamado e debilitado; sabemos sobre sua infância: um garoto curioso; acompanhamos sua mocidade: um rapaz minucioso em suas observações. Perto do final, há um plano em que, dividindo o mesmo espaço na tela, há Marcel rapaz ao lado de Marcel menino e de Marcel mais velho. Marcel menino e Marcel moço "invadem" o presente de Marcel velho, e os três ocupam ao mesmo tempo o espaço na narrativa. Três tempos manifestados simultaneamente, presente, passado e passado do passado, em uma perfeita *atemporalidade*. A acronia dessa cena surge em decorrência da perda do referencial temporal da ação mostrada na tela; e a oposição temporal entre os três tempos desfaz-se, mas essa neutralização é manifestada pelos três tempos.

Nos quadros abaixo, visualizamos melhor essa sistematização do tempo no cinema. Tal sistema engendra todas as possibilidades das embreagens da categoria de tempo que ocorrem na diegese cinematográfica.

Concomitância do *presente* (seis possibilidades de embreagens)

No *presente do presente* (concomitância do *presente*), há o estabelecimento de seis possibilidades de embreagens temporais, como podemos observar pelo gráfico acima exposto:

- 1) *anterioridade do presente* - presentificação de um passado na concomitância do presente;
- 2) *posterioridade do presente* - presentificação de um futuro na concomitância do presente;
- 3) *anterioridade do passado 1* - presentificação de um passado da *anterioridade do presente*;
- 4) *posterioridade do passado 1* - presentificação de um futuro da *anterioridade do presente*;
- 5) *anterioridade do futuro 1* - presentificação de um passado da *posterioridade do presente*;
- 6) *posterioridade do futuro 1* - presentificação de um futuro da *posterioridade do presente*.

Concomitância do *passado* (seis possibilidades de embreagens)

No *presente do passado* (concomitância do *passado*), há o estabelecimento de seis possibilidades de embreagens temporais, como podemos observar pelo gráfico acima exposto:

- 1) *anterioridade do passado* - presentificação de um passado na concomitância do passado;
- 2) *posterioridade do passado* - presentificação de um futuro na concomitância do passado;
- 3) *anterioridade do passado 2* - presentificação de um passado da *anterioridade do passado*;
- 4) *posterioridade do passado 2* - presentificação de um futuro da *anterioridade do passado*;
- 5) *anterioridade do futuro 2* - presentificação de um passado da *posterioridade do passado*;
- 6) *posterioridade do futuro 2* - presentificação de um futuro da *posterioridade do passado*.

Concomitância do futuro (seis possibilidades de embreagens)

No *presente do futuro* (concomitância do *futuro*), há o estabelecimento de seis possibilidades de embreagens temporais, como podemos observar pelo gráfico acima exposto:

- 1) *anterioridade do futuro* - presentificação de um passado na concomitância do futuro;
- 2) *posterioridade do futuro* - presentificação de um futuro na concomitância do futuro;
- 3) *anterioridade do passado 3* - presentificação de um passado da *anterioridade do futuro*;
- 4) *posterioridade do passado 3* - presentificação de um futuro da *anterioridade do futuro*;
- 5) *anterioridade do futuro 3* - presentificação de um passado da *posterioridade do futuro*;
- 6) *posterioridade do futuro 3* - presentificação de um futuro da *posterioridade do futuro*.

É preciso explicar alguns termos: *anterioridade analéptica*; *posterioridade analéptica*; *anterioridade proléptica*; e *posterioridade proléptica*. Tais termos estão presentes nos esquemas relativos às três concomitâncias (*presente*, *passado* e *futuro*).

Anterioridade analéptica é um *flashback* de um *flashback*, ou seja, embora na anterioridade do presente a narrativa se manifeste em analepses, o que temos na anterioridade do passado 1 (da mesma forma que nas anterioridades do passado 2 e 3) é uma *outra* anterioridade que nada mais é do que uma analepse da analepse do presente. Quando nos referimos à posterioridade *proléptica* temos a ocorrência daquilo que entendemos como *flashforward* do *flashforward*. Na posterioridade do presente, que é narrada com prolepses, ocorre a manifestação de uma *outra* posterioridade, esta também narrada com prolepses, que

nada mais é do que uma prolepse da prolepse do presente (isso ocorre também nas posterioridades do futuro 2 e 3).

As posterioridades analépticas ocorrem quando encontramos o fenômeno do *flashforward* das anterioridades do passado 1, 2 e 3, onde podemos dizer que há um *flashforward* do *flashback*. Em uma anterioridade, logo imediata a uma concomitância (do presente, do passado e do futuro), em que temos a presentificação de um passado, uma embreagem temporal instaura um tempo futuro que se neutraliza com esse passado presentificado. Nesse processo, a partir dessa instauração de um tempo vindouro, a diegese passa a ser narrada com prolepses, só que ainda no interior das analepses. Semelhantemente, o mesmo ocorre com a anterioridade *proléptica*: a partir de uma posterioridade primeira, instaurada como neutralização com uma concomitância (do presente, do passado e do futuro), encontramos o fenômeno do *flashback* das posterioridades do futuro 1, 2 e 3, em que podemos falar também de um *flashback* do *flashforward*. Uma embreagem temporal instaura, a partir de uma concomitância, uma primeira posterioridade. Acontece que, no interior dessa mesma posterioridade, pode ocorrer uma outra embreagem, que dessa vez instaurará um tempo de outrora no interior das prolepses. É em decorrência desse novo tempo operado por meio das analepses, instaladas no cerne das prolepses, que a neutralização da posterioridade primeira ocorre. Narra-se um acontecimento do passado, por meio das analepses, no âmago das prolepses.

No que concerne às prolepses, vale dizer ainda que um dos recursos narrativos mais interessantes de que o cinema dispõe, para manusear o tempo, é a antecipação (*flashforward*) de um acontecimento no decorrer da diegese fílmica. No entanto, o *flashforward* ou "salto adiante" é muito pouco usado pelos diretores, sendo raro encontrarmos exemplos que tomem conta da história em sua totalidade. Já os *flashbacks* são mais utilizados.

Essa antecipação de um acontecimento do futuro também pode estender-se "a qualquer tipo de anúncio ou indício que permita que o espectador se adiante ao desenvolvimento da narrativa para imaginar um desenvolvimento diegético futuro" (AUMONT et al., 1995, p. 117).

Uma outra questão precisa ser ressaltada: o mecanismo da *memória* (lembranças puras²²) é aquele que tem como fator principal ativar o sistema das anterioridades com suas embreagens; no caso das posterioridades, temos o mecanismo da *expectativa* (desejos, devaneios) como aquele fator principal que ativa as embreagens desse sistema. Falaremos da memória e da expectativa mais adiante, durante a análise de nosso *corpus*.

2.5.1 - Das neutralizações na concomitância do *presente*

Dentro desse sistema, temos seis possibilidades de embreagens:

1) *anterioridade do presente* - presentificação de um passado na concomitância do presente

Hiroshima, meu amor inicia-se com uma debreagem enunciativa da concomitância do *presente*. Logo após os créditos iniciais, a primeira imagem que temos, no primeiro bloco, é a de um casal não-identificado abraçando-se: vemos apenas os torsos nus envolvendo-se em movimentos profundamente sensuais. Temos uma debreagem enunciativa, que instaura, no enunciado, o tempo da enunciação: temos o agora, o presente da ação, com o casal amando-se em um ambiente escuro.

²² Ecléa Bosi divide a memória entre "memória-hábito" e "lembrança pura" (1987, p. 7-49). A primeira tem a ver com a memória dos mecanismos motores, adquirida pelo esforço e pela repetição de gestos e palavras; é um processo que se dá pelas exigências da socialização. A segunda, de caráter evocativo por via da memória, refere-se a uma situação definida, individualizada; traz à tona um momento único, singular, não repetido, irreversível, da vida.

Uma debreagem interna faz-se presente no momento da ação, com a seguinte afirmação, em *voz em off*, do amante: "Você não viu nada em Hiroshima. Nada...". A *voz em off* dela retruca: "Vi tudo. Tudo." Quando ela começa a enumerar o que viu em Hiroshima ("Vi também o hospital.") saímos dessa cena inicial e entramos em outra, onde a câmara focaliza a fachada de um hospital. Ela continua a falar, ainda em *off*: "Tenho certeza. Há um hospital em Hiroshima". Nesse momento, a câmara situa-se no interior do hospital, em um *travelling* para a frente, mostrando as enfermeiras e os acamados, ilustrando as coisas que a amante viu (ainda narrando em *off*). Nessa nova cena, ocorre uma embreagem temporal enunciativa (um *flashback* com teores de descrição) e uma embreagem espacial, também enunciativa, marcadas pela nova seqüência (os *travellings* mostrando os espaços narrados pela amante). Temos uma neutralização temporal no agora da cena principal. Neutraliza-se o presente com o passado. A embreagem temporal é enunciativa porque o que vemos na tela é um passado presentificado no presente do presente.

A voz em *off* do amante opera um retorno ao presente ("Você não viu o hospital em Hiroshima. Não viu nada lá"): a câmara volta aos dois amantes que se entrelaçam. Ela, ainda em *off*, diz "Quatro vezes ao museu" e a câmara deixa novamente a cena do casal no quarto e volta para a fachada de um prédio horizontal, e, assim como aconteceu com a apresentação do hospital, a câmara também pontua alguns espaços do museu para depois também mostrar, em um efeito gradativo, as coisas que a amante diz ter visto nesse museu em Hiroshima. Novamente temos, nessa outra cena, uma seqüência de planos que mostram uma nova embreagem espacial e temporal.

Esse vai e vem, da cena interior (quarto) para as cenas exteriores (hospital, museu, etc) perdura na primeira parte do filme que funciona como uma apresentação. Os horrores da guerra, com resultados catastróficos, são pontuados nesse primeiro ato. Para muitos críticos,

Resnais ao mostrar cenas reais dos sobreviventes da bomba atômica em Hiroshima, criou, com seu filme, um libelo contra o poder armamentício das potências mundiais.

Como já foi dito, instaurou-se uma primeira cena com a sequência do casal de amantes no quarto. Essa cena inicial caracteriza uma debreagem enunciativa: há atores e espaço, que não são definidos inicialmente, e o tempo que, ainda que não seja especificado cronologicamente, é o tempo do *agora*, do presente da enunciação. A câmara muito próxima do casal parece ser o olhar intrometido do espectador. Não interessam o espaço e o tempo, não importa se estão no quarto como também não interessa a que horas chegaram e há quanto tempo estão ali: o importante é o momento presente da ação, é a cena de amor sensual que se desenvolve nesse agora enunciativo.

Com a debreagem interna, a partir da voz em *off* do amante, a mulher instaura uma outra cena (embreagens espacial e temporal): pela sua voz, sabemos que ela viu hospitais e museus em Hiroshima. Essas informações tornam-se mais concretas quando vemos a imagem dos lugares que ela diz ter visto um dia. É o recurso do *flashback* que pontua essa outra cena: por meio da embreagem espacial e temporal enunciativas ocorre a neutralização do espaço e do tempo da cena principal com o espaço e o tempo das cenas externas. Vemos um outro espaço (o exterior – do hospital e do museu – em oposição ao interior – o quarto), temos um outro tempo (o pretérito que é presentificado no momento da ação dos amantes).

Se a debreagem enunciativa marca o início da cena do filme, quando finalmente as vozes aparecem, podemos dizer que a voz da amante instaura uma embreagem enunciativa que estabelece, em um passado não muito distante, com uma carga subjetiva a partir de um ponto de vista objetivo, outros espaços e outras temporalidades, característica desse tipo de embreagem. Afinal, ela não presenciou os resultados da bomba atômica *in loco*, apenas viu aquilo que estava exposto no museu, como também viu as vítimas assistidas em um hospital.

A debreagem enunciativa (a cena do casal) intercala-se com as embreagens enunciativas (as cenas do hospital e do museu), podendo, tanto a debreagem quanto a embreagem, conviver harmoniosamente, mesclando-se ou alternando-se. Em *Hiroshima, meu amor*, esse vai e vem das cenas interiores (quarto) e exteriores (hospital e museu) é o resultado dessa mescla, dessa alternância entre a debreagem enunciativa e a embreagem enunciativa.

No caso do espaço e do tempo, objetivados por um narrador "ausente", quando esses atores tomam a palavra (debreagem interna), eles instauram uma cena em que a enunciação só pertence a eles, ou seja, as cenas exteriores que são mostradas pela câmara só servem para pontuar a presença do narrador (no caso a voz *em off* da mulher), pois as imagens mentais que são figurativizadas pela lente dizem respeito somente ao seu saber e não ao do narrador "ausente" (implícito). Dessa forma, se dissermos que a voz *em off* da mulher instaura uma cena enunciativa, que se passa em um outro espaço (o lá-exterior pelo aqui-interior) e em um outro tempo (o pretérito-exterior que se presentifica no agora-interior), estaremos falando de uma *enunciação enunciada*, já que a amante impõe (ela é a narradora nesse momento exterior) ao enunciatário (o amante e o espectador) um ponto de vista sobre os acontecimentos narrados. Ocorre nesse caso uma embreagem temporal enunciativa e uma embreagem espacial também enunciativa. Se o espaço e o tempo, no cinema, são irmanados, nesses exemplos de *Hiroshima, meu amor* podemos ver que a embreagem temporal se dá também em conjunto com a embreagem espacial. A *embreagem espaço-temporal* enunciativa tem a função de neutralizar o espaço-tempo do momento enunciativo, do presente da cena principal, que é enunciativa, pelo espaço-tempo do passado das novas cenas, que são também enunciativas.

O enunciado fílmico (*Hiroshima, meu amor*) pressupõe uma enunciação, uma cena enunciativa: o filme seria, nesse caso, o processo de estabelecer uma comunicação entre o enunciadador, o *eu*-diretor, e o enunciatário, o *tu*-espectador. Há então uma outra enunciação,

esta interna ao filme (*debreagem de segundo grau*), em que o diálogo estabelecido pelos amantes não diz respeito ao espectador, mas a eles próprios. É dentro dessa cena enunciativa, que pertence ao próprio enunciado fílmico, e não ao que está fora dele, que tomamos contato com o *enunciado enunciado*. Os diálogos oferecem informações não sobre a enunciação do filme, mas sobre uma enunciação interna, ela própria enunciada pelo filme.

A *debreagem* espaço-temporal enunciativa (*interior-agora*) pontuada nas cenas iniciais é marcada, por opção do diretor, com o efeito de *proximidade* (o casal no quarto) ao passo que a *embreagem* espaço-temporal (*exterior-pretérito*) enunciativa por um certo *distanciamento* (as cenas externas: o hospital e o museu são vistos com uma certa distância). No que tange a essas cenas externas, no entanto, embora a câmara "penetre" dentro desses estabelecimentos, temos a sensação de estar à distância dos fatos narrados: estes pertencem à narradora.

Uma sutileza de Resnais foi utilizar, como marcas de *debreagem* e *embreagem* temporais, recursos de câmara que sinalizam as diferenças entre o pretérito (das cenas exteriores) e o *agora* (da cena de amor): o presente da enunciação, o momento em que se entrelaçam os amantes, é pontuado pela *aproximação* da câmara, pela luz opaca, pelo ambiente claustrofóbico que a imagem deixa transparecer. A câmara fixa, aproximando-se ainda mais pelos cortes da cena, parece querer "invadir" a intimidade do casal, frisando contornos sinuosos, salientando orifícios, transpirando *voyerismo*. É o olhar curioso do espectador, nesse aqui e agora da enunciação, que a câmara representa. Esse é o momento íntimo, dessa suposta claustrofobia, presentificado como a instauração da enunciação, o enunciado fílmico endereçado a um enunciatário-espectador.

Para marcar a enunciação dentro do enunciado, Resnais utilizou-se de uma câmara que mantém um distanciamento em relação ao fato narrado pela voz em *off* da mulher. O exterior (pretérito) é marcado por contornos simétricos, com muitas retas e poucas curvas, em

oposição aos contornos sinuosos do interior (presente). A câmara exterior, ao contrário daquela fixa do interior, é movimentada: com *travellings* para a frente, percorre os ambientes iluminados, observa os resultados da catástrofe, transparece as situações vividas pela mulher que narra de uma forma limpa e clara. O passado é registrado pela câmara em movimento, ao passo que o presente é relatado pela câmara fixa. A *câmara em movimento* marca a objetividade dos fatos passados, mas por um viés subjetivo da narradora, enquanto a *câmara fixa* pontua a objetividade do presente. Disso resulta que se pode falar do estabelecimento de uma *debreagem* enunciativa mais *embreagem* enunciativa no enunciado fílmico. Esse jogo de câmara marca uma relação semi-simbólica que envolve o tempo mostrado pelas imagens: imagem fixa, escura e opaca (*debreagem* temporal enunciativa) *vs* imagem em movimento, iluminada e difusa (*embreagem* temporal enunciativa): presente (instância do agora) *vs* pretérito (presentificado na enunciação: o *flashback* na enunciação enunciada).

Um outro ponto precisa ser esclarecido com relação a *Hiroshima, meu amor*. Vimos anteriormente que o que a narradora realmente viu foi o resultado de uma exposição de fatos reais a partir de um ponto de vista subjetivo, ou seja, ela nunca conseguiria imaginar aquilo que realmente os sobreviventes da bomba atômica em Hiroshima presenciaram. Quando o amante japonês diz a ela "você não viu nada lá", ele quer dizer que ela não sabe simplesmente o que houve, *in loco*, na hora da explosão da bomba; suas informações são colhidas daquilo que está exposto nos museus e nos hospitais e reproduzidas a partir disso. Sua visão de Hiroshima é estritamente subjetiva a partir de informações objetivas, pois o que ela sabe é aquilo que foi relatado por aqueles que sobreviveram aos efeitos catastróficos da bomba atômica.

Em *Cidadão Kane*, uma *debreagem* enunciativa coloca-nos no momento do acontecimento: estamos dentro da mansão do magnata que está à beira da morte. O filme conta a história de Charles Foster Kane, um homem riquíssimo e muito poderoso, dono de

uma cadeia de jornais, que morre segurando um peso de papel, murmurando a palavra “Rosebud”. Um cinejornal da década de 1940 faz um apanhado geral da vida do magnata sem, no entanto, captar a essência do homem. Um repórter do cinejornal, chamado Thompson, é enviado a campo, na esperança de descobrir o significado de “Rosebud” e esclarecer um pouco do enigma. O repórter vai entrevistar as pessoas que conheciam Kane e investigar seu passado.

Quando Thompson sai à procura daqueles que estavam mais ligados a Kane, encontra pessoas dispostas a narrar (ou não, como é o caso de Susan, viúva de Kane) suas lembranças, suas memórias, para que se construa um real significado da memória do magnata morto.

Num cabaré barato, Thompson tenta entrevistar a viúva de Kane, Susan Alexander Kane. Susan se recusa a responder as questões de Thompson. Em seguida, Thompson vai até a biblioteca Thatcher, para ler as memórias do banqueiro, que fora tutor do jovem Kane. No processo da leitura dos escritos de Thatcher, uma embreagem enunciativa (a partir das memórias de Thatcher), presentificando a anterioridade do presente, coloca-nos no tempo em que Kane era apenas uma criança. Mesmo com o pai e a mãe vivos, Kane é forçado, “para seu próprio bem” e sob seus intensos protestos, a viver sob a tutela de Thatcher, depois que a mãe recebe uma mina de ouro como herança.

Em uma fusão de imagens, “entramos” nas memórias de Thatcher, através dos olhos e da mente de Thompson, e, nesse caso, em particular, “vemos” aquilo que o repórter vê e interpreta. Passamos, juntamente com Thompson, do presente para o passado, tornando-nos “testemunhas”, sem poder alterar nada da infância de Kane e do que segue depois. Observamos o que a testemunha-Thompson lê e interpreta nas memórias da testemunha-Thatcher.

Após ter contato com as memórias de Thatcher, uma debreagem enunciativa nos coloca no *agora* de Thompson, que vai entrevistar Bernstein, o sócio de Kane, e fica sabendo

um pouco mais a respeito da vida do magnata. Novamente, uma outra embreagem enunciativa presentifica uma outra anterioridade e passamos a presenciar as memórias de outra pessoa envolvida com o magnata. De acordo com Bernstein, quando Kane toma posse da herança, resolve dedicar-se a um jornal no qual tinha sociedade. Junto com Jed Leland e o sócio Bernstein, Kane dirige o jornal, como se fora uma cruzada dos pobres contra os ricos, uma cruzada que dá prejuízo, na opinião de Thatcher, lembrada por Bernstein. Assim que o jornal se torna um sucesso, Kane perde o interesse por ele, vai viajar e volta casado com Emily, sobrinha do presidente dos Estados Unidos.

Com o recurso da embreagem temporal enunciativa, identificamos o ato de lembrar de Bernstein, vivenciando suas lembranças, suas memórias. Esse recurso, aliás, vai servir para conhecermos os aspectos da formação de Kane, de seus amores, de suas frustrações e do crescimento de seu império. A anterioridade, presentificada pela embreagem enunciativa, vai permitir-nos “entrar” nas memórias de Jed Leland, de Susan Kane e do mordomo Raymond. Todos narram suas memórias a Thompson.

Uma outra embreagem enunciativa instaura o *agora* de Thompson novamente. Quando Thompson procura Jed Leland, notamos que este também não sabe o que significa “Rosebud”, mas esclarece um pouco mais a respeito da vida pessoal de Kane. Em uma outra embreagem enunciativa de tempo e de espaço, “entramos” na memória de Jed e vemos suas lembranças se materializarem, se presentificarem no momento da concomitância do *presente*. Em um recurso brilhante, observamos transcorrerem nove anos de casamento numa mesma mesa, onde o casal toma o café da manhã. Depois vamos imediatamente para o primeiro encontro de Kane com a segunda mulher, Susan, moça com veleidades de cantora. Nesse meio-tempo, Kane resolve candidatar-se a governador e parece o grande favorito até que o adversário expõe o caso ilícito com Susan. Kane perde a eleição, manda construir um teatro de ópera e põe-se a orquestrar uma carreira lírica para Susan, apesar das objeções dela. Quando Jed

desmaia de bêbado, em cima da crítica arrasadora que está escrevendo sobre a noite de estréia de Susan, Kane o despede e termina ele próprio o artigo, da forma como Jed começara, odiosamente caústico até a última frase.

Voltamos mais uma vez ao *agora* de Thompson, quando o vemos procurar a viúva de Kane. Ela concorda, por fim, em contar sua história. A presentificação da anterioridade, marcada novamente pela embreagem enunciativa, marca o aparecimento de uma reminiscência por meio do uso de imagens retrospectivas. Susan, depois de mais algumas apresentações e várias outras críticas desfavoráveis, tenta encerrar a carreira de cantora mas Kane não quer nem ouvir falar do assunto, até que ela toma uma overdose de sonífero. Kane acaba cedendo e eles se mudam para a Flórida, onde o magnata está construindo um castelo imenso, que ele vai enchendo com objetos de arte do mundo todo. Só e frustada, Susan se rebela contra ele. Quando está de malas feitas, pronta para ir embora, Kane implora para que fique. Ela se recusa e ele arrebenta o quarto dela.

Mais uma vez voltamos ao momento do *agora* da testemunha Thompson. Uma outra embreagem enunciativa vai, finalmente, colocar-nos nas memórias da última testemunha da vida de Kane: Raymond, o mordomo que vivia no castelo do magnata. A anterioridade volta pela entrevista com Raymond feita por Thompson no castelo. O criado diz que a única outra vez em que ouviu Kane dizer “Rosebud” foi logo depois que ele destruiu o quarto de Susan. Naquela ocasião, diante de toda a criadagem, Kane apanhou o peso de vidro, que tinha uma cabana e flocos de neve dentro, pôs o objeto no bolso e afastou-se.

Voltamos, por meio da última debreagem enunciativa do filme, ao momento do *agora*. A extraordinária coleção de arte do castelo – Kane “nunca jogava nada fora” – está sendo catalogada. Por seu lado, Thompson conclui que não conseguiu descobrir grande coisa sobre o homem, apenas desvendou várias peças de um quebra-cabeça. Quando o repórter sai, um operário joga um trenó na fornalha, o trenó com que Kane brincava quando garoto, antes de

ser separado da família. À medida que vai pegando fogo, vemos que há uma palavra escrita na parte de cima do trenó: “Rosebud”.

Em *Cidadão Kane*, temos cinco personagens contando histórias interligadas, porém, complementares. Cada uma enfoca o modo como Kane interagia com elas.

A história tem uma forma interessante de desenvolvimento. Uma vez que é contada por várias personagens que conheceram a personagem central em vida (cada uma das histórias é feita de lembranças), sua latitude temporal é ampla. De fato, por meio dos processos das embreagens avançamos até a velhice, recuamos de volta à juventude, voltamos à maturidade e assim por diante, dependendo de onde nos encontramos dentro das histórias entrelaçadas. Os momentos da vida de Kane são criados não em nome da exatidão histórica e sim da construção de uma psicologia complexa, com todas as ambivalências, as contradições e os paradoxos do comportamento humano.

A *anterioridade* ressalta um ponto muito importante quando interpretamos a história de Kane: a embreagem é ativada pelo recurso da memória, e isso coloca em pauta a importância de certos recursos que desencadeiam o processo das embreagens. Um destes recursos está ligado à figurativização do trenó, objeto pelo qual todo o processo memorialístico do filme ganhou corpo. Em *Cidadão Kane*, “Rosebud” faz avançar o filme, pois este conta-nos, mostra-nos a função que o objeto (Rosebud) assume nas vidas envolvidas e na história. O tema da busca da construção da memória de Kane, que tem em “Rosebud” uma figurativização formidável, é muito acentuado no processo que desencadeia as embreagens temporais e presentifica, no momento do *agora*, o passado de alguém enigmático. O objeto aciona o mecanismo da embreagem, da presentificação do passado. É a partir desse objeto que o *querer* e o *dever-fazer* transformam uma simples curiosidade em um grande desejo de busca. A não descrição desse objeto dá o impulso que a história precisa para seguir em frente. Esse detalhe mostra o forte poder da narração em oposição à descrição, mostra

como o sistema da presentificação do passado, das embreagens temporais, contribui para dar mais significado ao tema principal que a diegese fílmica quer transmitir: a construção de uma memória.

É conveniente ressaltar o uso que o filme faz do tempo. Como se optou por contar a história por meio das lembranças de pessoas envolvidas com o poderoso magnata, isso liberou a narrativa de quaisquer restrições temporais, permitindo que testemunhássemos a história em vários momentos diferentes, de acordo com a memória das personagens. Trata-se de um recurso muito eficaz em histórias que cobrem um espaço de tempo bastante amplo – no caso, cerca de sessenta anos de vida. Nesse processo que foi utilizado, ou seja, no uso dos recursos das embreagens temporais, essa presentificação do passado chocou-se com o *agora* da concomitância do *presente* e estabeleceu um grande quebra-cabeça que foi a vida de Charles Foster Kane.

2) *Posterioridade do presente* - presentificação de um futuro na concomitância do presente.

Em *Fellini oito e meio* (1963), de Federico Fellini, é no devaneio que podemos ver antecipado um desejo, uma vontade que poderia tornar-se realidade. Essa antecipação do futuro, pode ser enquadrada dentro da categoria de *posterioridade do presente*.

Marcelo Mastroianni, interpretando um *alter ego* do próprio Fellini, é um diretor que está em crise. Não consegue inspiração para rodar seu próximo filme. Altos e baixos perseguem a carreira do diretor. Entre esses problemas, sua relação promíscua com as mulheres é o mais perturbador. O diretor é casado, sua esposa está longe das filmagens. Tem como amante uma mulher casada que está visitando o cenário de seu próximo filme. O diretor ainda sonha com uma atriz para interpretar o papel principal e, por extensão, também sonha em poder deitar-se com ela. Sua esposa vem visitá-lo. Sua amante é logo descoberta. Ele

ainda pensa na atriz principal e em seu corpo. Em uma cena memorável, um exemplo clássico de devaneio, vemos o diretor sonhar acordado, protagonizando uma vontade, um futuro que poderia ser possível se seus desejos se realizassem. Quando a esposa e sua irmã estão tomando café da manhã com o diretor, aparece sua amante. A esposa percebe a outra. Acha-a vulgar. Quer partir para a briga. Em um corte rápido, vemos a esposa levantar-se e ir até a amante, que, para disfarçar, está cantando. A partir dessa debreagem enunciativa, que é o *agora* do diretor, instaura-se uma embreagem também enunciativa, que manifesta uma *posterioridade* na concomitância do *presente*. A esposa elogia a voz da amante. Ambas cumprimentam-se. Dão-se muito bem. Um corte e vemos o rosto feliz do diretor. Um outro corte, marcado por uma outra embreagem espaço-temporal enunciativa e estamos dentro de uma espécie de mansão, cheia de mulheres. Todas estão esperando pelo homem da casa, no caso, o diretor. O sonho de ter um harém, onde as mulheres são submissas e aceitam todas as ordens propostas pelo senhor, no caso o diretor, é o que mais deseja esse homem complicado. Esse harém é um devaneio; manifesta um desejo: o de viver um momento em que todos os seus problemas, pelo menos no campo sentimental, fiquem resolvidos. A posterioridade do presente, manifestação da neutralização da concomitância do *presente* e da posterioridade do presente, teve seu mecanismo acionado pelo *devaneio*, por uma expectativa de um futuro diferente do presente em que estava envolvido o diretor.

Em *De volta para o futuro 2* (1989), de Robert Zemeckis, é o desejo de ir sanar o resultado futuro de ações passadas que movem Marty e o professor. Uma debreagem enunciativa, instala a concomitância do *presente*, que é o palco de onde vemos ambos na expectativa de partir para o futuro dentro do *De Lorean*, carro-máquina do tempo que o professor havia criado. Uma embreagem enunciativa, instaurando uma posterioridade que neutraliza a concomitância e a posterioridade, leva-nos a um futuro (hipotético) na vida de Marty e do professor. As coisas não estão nada bem para Marty. Um ex-rival de seu pai

consegue superá-lo nos negócios e, de empregado, passa a patrão. Biff, o novo chefe do pai de Marty e praticamente de toda sua família, trata o pai de Marty como se fosse um escravo. Marty revolta-se com Biff. Ele decide então, a bordo do *De Lorean*, fazer uma outra viagem no tempo, dessa vez indo ao passado. Marty consegue desfazer as ocorrências do passado que levaram Biff ao poder. Como resultado, Marty mais uma vez tem seu futuro alterado.

No filme *Réquiem para um sonho* (2000), de Darren Aronofski, podemos ver um exemplo de posterioridade do presente.

Harry, um dos protagonistas, tem um sonho: mudar de vida. Quer ter dinheiro para realizar todos os seus desejos ou pelo menos parte deles. Em suma, quer ser alguém, quer ser aceito. Harry tem um amigo, Ty, que também tem o mesmo sonho: ter dinheiro, ser alguém, ser aceito e não ser mais um negro discriminado. Harry tem uma namorada, Marion, que, embora seja de uma família rica, não quer depender do dinheiro do pai. Também tem o sonho de ser independente, de não ser apenas mais uma garota rica, mimada e problemática. Quer ser aceita pelo seu talento, pelo seu sucesso (ela sonha em ser estilista de moda). Todos têm um sonho. E todos precisam de dinheiro. E o caminho fácil que escolhem é o tráfico de drogas.

Na cena em questão, Harry, Marion e Ty estão reunidos no apartamento de Ty. Harry e Ty expõem a Marion o plano de comprar e revender cocaína e com isso sair lucrando. O sucesso, para eles, seria garantido.

Enquanto Harry está expondo suas idéias a Marion, ocorre uma embreagem enunciativa de espaço e tempo e uma nova cena é mostrada, caracterizando uma posterioridade do presente, narrada através dos recursos das prolepses. Essa nova cena é intercalada com os diálogos de Harry em *off*, explicando o plano: vemos Harry e Ty, em um lugar ermo, vendendo drogas. Tudo é acelerado: espreitam, vendem, colocam dinheiro no bolso, voltam para casa e guardam o dinheiro em um cofre; novamente espreitam, vendem,

colocam dinheiro no bolso e assim sucessivamente. Quando Harry, em *off*, termina de expor seu plano, voltamos à cena (debreagem enunciativa) no interior do apartamento de Ty: a câmara, em um plano próximo, focaliza os três: Harry e Ty estão olhando, satisfeitos com o plano, para Marion, que adorou a idéia e está maravilhada.

A repetição de temas ou recorrência de figuras, ou seja, a reiteração de unidades semânticas, pode muito bem ser explicada nessa cena da posterioridade do presente. Ela traz a figurativização do efêmero e a tematização da aceitação, de poder realizar o sonho. O mundo das drogas e o seu comércio, assim como o sonho de se tornar rico, é efêmero. No filme, os três acabam não podendo realizar seus sonhos dado o fato de que tudo ruiu de uma forma irreversível, sem volta. Perderam dinheiro, perderam as drogas, tornaram-se viciados (afinal, também consumiam a droga que vendiam) e chegaram ao fundo do poço. Tudo foi muito rápido, efêmero. Tudo foi diferente do que foi mostrado pelas prolepses, na presentificação da posterioridade do presente.

A presentificação da posterioridade do presente trata da efemeridade dos sonhos, da rapidez com que tudo ruiu e da irreversibilidade dos acontecimentos. Figurativizada pela aceleração, que ajuda a tematizar o sonho de ser alguém, essa embreagem vêm reiterar a coerência semântica do filme, vêm somar à interpretação da narrativa a unidade efêmera e passageira que faz parte dos sonhos.

3) *Anterioridade do passado 1* - presentificação de um passado da *anterioridade* do presente.

No filme *Uma vida por um fio* (1948), de Anatole Litvak, Leona, uma mulher doente e imobilizada na cama, ouve, por meio de uma linha cruzada, uma conversa entre dois homens que combinam o assassinato de uma mulher. Só, preocupada e com medo, ela, na tentativa de avisar sobre o provável crime, liga para a polícia e conta o que ouviu. A história, a partir desse

momento, desenvolve-se por meio dos telefonemas que a mulher dá e recebe, atingindo um clímax revelador.

Na concomitância do presente, estabelecida a partir de uma debreagem enunciativa, há várias embreagens temporais. Uma delas exemplifica a anterioridade do passado 1, com a presentificação de um passado da anterioridade do presente, resultando em um *flashback* de um *flashback*.

Em uma cena, após ligar para várias pessoas, entre elas o chefe de polícia, a secretária de seu marido, seu pai, uma antiga amiga, Leona, desesperada, liga para seu médico particular, dr. Alexander. Ela conta ao médico sobre a ansiedade e o nervosismo que está passando e pede a ele que a visite para poder examiná-la. Ela tem medo de ficar sozinha. Leona teme que a situação de saber que vai haver um crime agrave ainda mais sua debilitada saúde. O médico pergunta a ela se está cumprindo direito as recomendações de um plano de ação combinado entre ele e Henry, marido de Leona. Ela não conhece tal plano, diz que nunca recebeu carta alguma do consultório explicando do que se tratava e tampouco seu marido a informou do encontro que teve com o médico. O médico fica intrigado e começa a explicar como a idéia do plano de ação começou. Com a explicação do dr. Alexander, estabelece-se outra cena. Nessa nova cena, instaurada por uma embreagem enunciativa, ocorre uma neutralização temporal do passado e do presente. O médico, em seu consultório, recebe Henry, marido de Leona. A oposição temporal é suspensa por meio da neutralização do passado e do presente em benefício do primeiro. O passado é presentificado na concomitância do presente em que o médico relata seu encontro com Henry. Nesse passado presentificado, visto aqui como um *flashback*, o dr. Alexander conversa com Henry e pergunta-lhe se sua esposa tivera algumas crises de saúde antes do casamento. Henry diz que nunca tinha ouvido falar dessas crises e que não sabia que Leona era uma pessoa doente antes de se casar com ela. O médico pergunta a Henry quando foi que presenciou a primeira crise de saúde de Leona.

Henry pensa um pouco e depois começa a relatar o primeiro dia em que viu Leona desmaiar em seus braços. A partir de seu relato, surge uma outra cena. Henry está no quarto do casal com Leona e ambos começam uma discussão sobre dinheiro e infidelidade. A discussão torna-se muito séria. Leona fica muito nervosa, sente tonturas e desmaia. Henry deixa o quarto, achando que sua esposa estava só encenando. Quando volta, leva um susto: Leona passou mal, foi preciso chamar os médicos e seu sogro conta-lhe sobre a saúde frágil de Leona. Durante a discussão, Leona teve um início de infarto.

Essa nova cena foi embreada enunciativamente a partir do passado presentificado anteriormente. Uma nova neutralização temporal é estabelecida entre o passado do passado e o passado. Este é neutralizado em benefício do primeiro e a oposição temporal é suspensa. O passado do passado, visto aqui como um *flashback* do *flashback*, é presentificado na anterioridade do presente (o passado), que, por sua vez, neutralizara o presente. Em seguida, volta-se para a vida presente (no passado presentificado no MA presente) do dr. Alexander e de Henry e, logo após, tem-se uma outra debragem enunciativa e volta-se para a vida presente de Leona.

4) *Posterioridade do passado 1* - presentificação de um futuro da *anterioridade* do presente.

Em *O estranho* (1998), de Steven Soderbergh, Wilson, um inglês recém saído da prisão, vai a Los Angeles tentar descobrir realmente o que aconteceu com Jennyfer, sua filha, antes de ela morrer em um acidente de carro. Ele empreende uma busca ao verdadeiro responsável, Terry, um produtor musical e ex-namorado de Jennyfer, e abala as estruturas do submundo do crime. O filme de Soderbergh é um exemplo excelente de um intrincado jogo temporal. O filme é estruturado como se fosse um quebra-cabeça, com breves recuos e avanços no tempo.

No filme, uma debreagem enunciativa instaura o presente do enunciado fílmico na cena em que Wilson está sentado na poltrona de um avião. Essa cena torna-se o referencial temporal para que se possam estabelecer os recuos e os avanços no tempo. Como as cenas embreadas, a partir do presente de Wilson, são breves, mas constituem a quase totalidade das cenas no filme, duas seqüências foram selecionadas como exemplo da posterioridade da anterioridade 1 (futuro do passado), visto aqui como *flashforward* do *flashback*.

Na primeira delas, Wilson encontra Eduardo Ruiz, amigo de Jennyfer e responsável por informar Wilson do acidente que vitimou sua filha. Essa cena, embreada enunciativamente, coloca em pauta uma neutralização temporal do passado (o encontro de Wilson com Eduardo) e do presente (Wilson no avião, relembrando fatos recentes de seu passado). Ocorre uma neutralização entre o passado e o presente, suspendendo a oposição temporal em benefício do primeiro. O passado é presentificado, assumindo o valor de presente na diegese fílmica.

Eduardo conta a Wilson o que sabe sobre Terry. Ele é suspeito de estar envolvido com tráfico de drogas. No momento da conversa de Eduardo e Wilson, breves cenas pontuam avanços no tempo, antecipando algumas atividades posteriores de Wilson. A conversa dos dois inicia-se na casa de Eduardo; há um corte para o carro em movimento, de Eduardo, que ainda está falando com Wilson sobre Terry; um outro corte e voltamos para a conversa na casa de Eduardo, que permanece revelando os negócios escusos do produtor musical. A cena do carro realiza-se mais adiante quando Eduardo leva Wilson para comprar um revólver.

Na segunda seqüência, a cena inicia-se no presente, no avião em que Wilson está viajando. Um novo corte e volta-se para a casa de Eduardo, que ainda está conversando com Wilson. Uma outra cena é antecipada no momento da conversa: em um novo corte, Wilson está indo em direção a um armazém suspeito. De acordo com Eduardo, é ali que Terry "lava" seu dinheiro ilícito. Um outro corte e volta-se para a casa de Eduardo que continua

informando Wilson de todos os detalhes sobre o armazém. Um novo corte e a cena antecipada de Wilson indo para o armazém suspeito confirma-se.

A cena na casa de Eduardo constitui, como vimos, um passado presentificado no momento de acontecimento presente, em que Wilson busca reviver o que aconteceu com ele há poucas horas de seu embarque. A partir dessa cena, há uma embreagem temporal enunciativa que estabelece, dessa vez, uma oposição entre o passado e o futuro do passado. O futuro do passado é presentificado no momento do acontecimento presente, como é o caso das cenas antecipadas do carro de Eduardo e aquela em que Wilson vai ao armazém.

Em suma, a partir da cena de Wilson no avião, instaurada por uma embreagem enunciativa, tem-se uma primeira embreagem temporal enunciativa que neutraliza o passado e o presente. Neutraliza-se o passado e o presente em benefício do primeiro e o passado é presentificado por meio das recordações de Wilson. Essa primeira embreagem é representada pela cena na casa de Eduardo. A partir dessa cena, estabelecida, como vimos, por uma embreagem temporal enunciativa, tem-se mais duas embreagens desse mesmo tipo. Dessa vez, ao invés de recuar, avança-se no tempo. Uma oposição temporal é instaurada. Neutralizam-se, agora, o passado e o futuro do passado. Este é presentificado. O futuro do passado é representado, como vimos, por meio de duas cenas: a primeira, no carro de Eduardo, e a segunda, no armazém suspeito que Wilson vai investigar. A partir do momento do acontecimento presente, houve uma anterioridade (*flashback*) que, por sua vez, ao ser presentificada, serviu de palco onde se estabeleceu uma posterioridade (*flashforward* do *flashback*). Esse recurso das embreagens temporais serviu para não só presentificar o passado e reviver o que aconteceu na busca de Wilson ao responsável pela morte de sua filha, como também para presentificar o futuro e mostrar as decisões e as atitudes de Wilson, um homem possuidor de um caráter frio, calculista e pragmático.

5) *Anterioridade do futuro 1* - presentificação de um passado da *posterioridade 1* do presente.

Alguns filmes colocam a questão temporal, às vezes, de uma forma um tanto quanto emblemática, como é o caso de *Corra Lola, corra*. Poderíamos dizer que a primeira cena do filme, após os créditos iniciais, poderia ser enquadrada naquilo que denominamos mais acima como o momento da concomitância do *presente*, ou seja, essa cena poderia ser realmente uma seqüência cuja marca característica é a debreagem enunciativa. Acontece que, após o término do filme, essa primeira impressão que temos se desfaz para dar lugar a um outro ponto de vista: as cenas iniciais, bem como aquelas em que Lola muda seu ponto de vista em relação a sua situação, nada mais são do que *embreagens temporais* (posterioridades do presente); são devaneios que neutralizam a concomitância e a posterioridade do *presente*.

Sucesso de crítica e público em diversos países, *Corra Lola, corra*, dirigido em 1998, na Alemanha, por Tom Tykwer, conta a seguinte história: Lola está em casa e recebe um telefonema de seu namorado. Ele está aflito pois perdeu uma grande soma em dinheiro, que seria utilizado como pagamento para um gângster. No desespero, pensa em assaltar uma loja. Lola, também desesperada, pede ao namorado que não faça tamanha besteira: ela o ajudará a levantar a soma perdida. O namorado, transtornado, em pleno descontrole, diz a Lola que ela tem apenas 20 minutos para chegar até ele, pois havia marcado para 20 minutos depois a entrega do dinheiro ao bandido. Se Lola não chegar a tempo com o dinheiro, ele irá assaltar a loja, sem se importar com as conseqüências.

No telefonema, Lola diz a seu namorado que foi roubada. Nesse momento ocorre a instauração de uma embreagem enunciativa que presentifica uma anterioridade (um *flashback*), em que vemos a moto de Lola sendo roubada e ela gritando, perseguindo inutilmente o ladrão. Saímos dessa cena-embreagem e voltamos à cena principal. Essa cena irá marcar aquilo que denominamos anterioridade do futuro 1, ou seja, um *flashback* do

flashforward. Para acontecer esse tipo de neutralização, a embreagem deve presentificar uma posterioridade do presente. Essa embreagem teve como origem uma debreagem enunciativa, que instaurou a concomitância do *presente*. Mas, para marcar muito bem essa anterioridade do futuro, a cena principal deveria estar toda ela em uma posterioridade do presente e não em uma concomitância do *presente*, como é o que parece quando vemos o início do filme. Se a cena que abre o filme parece estar em uma concomitância do *presente*, como foi possível dizer que essa anterioridade (o *flashback* do roubo da moto) é uma anterioridade do futuro 1?

Avancemos um pouco mais no filme para entendê-lo minuciosamente.

Desesperada, Lola sai correndo, pensando em ajudar seu namorado em apuros, não tendo nenhuma idéia do que irá encontrar pela frente. E é a partir desse momento que o filme ganha uma movimentação diferente.

O filme, a partir daí, irá apresentar três momentos (quase) idênticos, mas com finais diferentes.

No primeiro momento, Lola corre contra o tempo para conseguir levantar o dinheiro para seu namorado e impedi-lo de cometer uma besteira. Nesse primeiro momento, ocorre uma tragédia: Lola acaba morrendo; no segundo momento, novamente Lola sai correndo, pois seu tempo é exíguo, na tentativa de conseguir levantar o dinheiro para seu namorado pagar o gângster e assim evitar mais problemas. Também, nesse segundo momento, ocorre uma outra tragédia: Manni, namorado de Lola, acaba morrendo. No terceiro momento, novamente Lola sai correndo, lutando contra o tempo que urge. Corre na tentativa de levantar o dinheiro para ajudar Manni a livrar-se do gângster e impedi-lo de cometer um desatino, pois ele pretende assaltar uma loja. Nesse terceiro momento, como se houvesse uma certa ironia aos finais felizes hollywoodianos, Lola e Manni conseguem o dinheiro, ficam livres do gângster e saem juntos pela estrada para começar uma vida nova.

Vendo mais de perto um desses momentos, podemos justificar a possibilidade da anterioridade do futuro 1 enunciada há pouco.

No primeiro momento da narrativa da busca frenética de Lola acontece o seguinte: não conseguindo a ajuda do pai e indo em socorro de seu namorado, Lola chega à loja que ele havia prometido assaltar. Ela entra e seu namorado joga uma arma em suas mãos. O assalto tem sucesso. Fogem correndo. Em um cruzamento, porém, a polícia intercepta-os e, em decorrência de uma falha policial, Lola é baleada no peito. Ao cair ao chão, Lola olha para o céu. A câmara fixa o rosto de Lola e avança para frente, fundindo-se com seus olhos.

Nesse momento, ocorre o que poderíamos chamar de embreagem enunciativa: vemos Lola e seu namorado juntos, na cama, em um espaço ainda indefinido, mas num tempo que parece ser o *agora*. A cena sugere que eles haviam acabado de fazer amor. A câmara instala-se no teto e vemos seus corpos nus da altura do peito para cima. A figurativização do amor, da paixão de ambos, nessa cena, se dá pelo tom avermelhado do quarto. Esse outro espaço-tempo embreado enunciativamente neutraliza a narrativa central do suposto acontecimento presente. Mas dizer que essa cena decorre de uma embreagem enunciativa ainda parece não satisfazer a questão de determinar uma anterioridade do futuro 1.

Essa cena mostra uma possível suspensão da temporalidade, do curso do tempo. A única informação que temos vem do diálogo entre os dois amantes: um diálogo típico de casal que está refletindo sobre sua relação. A conversa termina com a seguinte pergunta de Manni, seu namorado: "Por quê você me faz esses tipos de perguntas? Afinal, está querendo me deixar?". Lola responde: "Não sei, já pensei sobre isso!". Lola fixa o olhar em direção ao teto. A câmara aproxima-se de seus olhos novamente. Ao afastar-se, temos aquilo que parece ser uma debreagem enunciativa e voltamos ao mesmo local onde Lola está deitada e ferida. Ainda com o olhar fixo para o céu, Lola parece querer reiterar aquilo que havia dito anteriormente naquele espaço-tempo suspenso: "Não, não vou deixar você ir embora! Não vou te deixar!".

Enquanto olha para cima, a câmara torna-se subjetiva e olhamos o mesmo que Lola: a sacola de dinheiro, produto do assalto, caindo em imagem lenta. Entre cortes rápidos, alternam-se a sacola de dinheiro e o telefone (vermelho) do início do filme, ambos caindo em câmara lenta. A câmara volta-se para os olhos de Lola e ela grita: "Pare!". O telefone finalmente cai na base do aparelho. Com um *travelling* para trás, a câmara afasta-se dos olhos de Lola: estamos novamente na cena inicial. A partir dessa volta, inicia-se o segundo momento do filme.

Se trabalharmos com a hipótese de que essa cena do casal na cama é, na verdade, a debreagem enunciativa da concomitância do *presente*, o *agora* do casal, e que as outras cenas da corrida de Lola são, na verdade, embreagens enunciativas temporais e espaciais que presentificam uma posterioridade do presente, por meio do devaneio, nosso argumento anterior de que houve, nesse primeiro momento, uma anterioridade do futuro 1, ganha consistência. A cena-enunciado presente seria então aquela figurativizada pelo tom vermelho do quarto onde estão os amantes, ao passo que as cenas-enunciado embreadas enunciativamente, seriam aquelas em que um tom normal predomina, marcando os três momentos sonhados (devaneios). A cena-enunciado inicial seria então uma longa cena da posterioridade do presente, instaurada pela embreagem enunciativa de tempo e de espaço.

Após sairmos da cena do quarto e voltarmos para Lola caída no chão, podemos apenas sugerir uma coisa: a partir desse momento, a história toda se passa em um longuíssimo devaneio, uma antecipação temporal operada por uma embreagem enunciativa. Anula-se o momento de acontecimento da narrativa principal e tem-se uma nova narrativa sob um outro ponto de vista.

No segundo momento da busca de Lola, há uma outra debreagem enunciativa (dentro da embreagem enunciativa do devaneio), que nos coloca a par dos diálogos dos amantes. Dessa vez é Manni quem está apreensivo. Acha que Lola o irá abandonar. A mesma

problemática de antes, só que desta vez conduzida pelo namorado. Manni, preocupado com a separação do dois, diz para Lola: "E se eu ficar doente?" Lola responde: "Eu cuido de você!". Manni pergunta: "E se eu morrer?" Lola responde: "Você não vai morrer!".

Acontece tudo novamente: saímos do quarto, vemos Manni no chão, a sacola de dinheiro intercalando-se com o telefone em câmara lenta e voltamos para o início em que tudo começou.

No terceiro momento, Lola (ou Manni) não vai cometer deslizes: nessa nova seqüência, tudo parece dar certo. Lola encontra Manni. Ele está feliz, pois acabara de recuperar o dinheiro e pagar o gângster. Ambos saem de mãos dadas e felizes, prontos para continuar com o andamento normal das coisas.

Esse terceiro momento, o segundo após o primeiro devaneio, instaurou uma outra embreagem enunciativa dentro da embreagem enunciativa do primeiro devaneio. A neutralização ocorreu em forma de dominó: o primeiro devaneio neutralizou a posterioridade do presente e o presente da narrativa principal (da cena de amor, o *presente* do casal); o segundo devaneio, por conseguinte, neutralizou esse primeiro. Neutralização dentro da neutralização, *flashback* do *flashforward*.

6) *Posterioridade do futuro 1* - presentificação de um futuro da *posterioridade 1* do presente.

Voltando ao filme *Corra Lola, corra*, também podemos exemplificar a posterioridade do futuro 1 (*flashforward* do *flashforward*) da seguinte maneira:

No primeiro momento, Lola sai correndo de seu apartamento em direção à rua. Nessa corrida desvairada, Lola acaba esbarrando em uma senhora mal humorada. Essa senhora pragueja, mas Lola apenas olha para trás e continua a correr. No entanto, nessa seqüência, acontece um fato curioso: a câmera volta-se para a senhora, congela a imagem e, em *flashes*

rápidos, gradativamente, vai colocando, por meio de fotografias, uma possibilidade de futuro para essa mulher: de seqüestradora de crianças, vendendo-as, ganhando dinheiro, terminando presa junto com o marido.

Em *Corra Lola, corra*, o MA presente (o casal conversando no quarto) sofre uma pausa com o surgimento do MA da posterioridade do presente (as cenas das corridas de Lola). No caso dessa cena, em que vemos uma senhora, alheia à trama, e uma possibilidade de futuro para ela, podemos dizer que aqui ocorre uma embreagem espaço-temporal enunciativa, que projeta um outro tempo futuro (posterioridade do futuro 1), figurativizado pela rapidez dos *flashes* fotográficos, neutralizando a posterioridade do futuro 1 e a posterioridade do presente. Esta, por sua vez, já havia neutralizado o presente e a posterioridade do presente.

Mais adiante, Lola esbarra em um rapaz de bicicleta. Acontece a mesma coisa: ocorre o congelamento da imagem e são projetadas, em *flashes* fotográficos, cenas futuras da vida desse ciclista: é atropelado, socorrido, levado ao hospital, apaixona-se pela enfermeira e acabam casando-se. Um igual procedimento de embreagem é colocado nessa seqüência: há a neutralização da posterioridade do futuro 1 e da posterioridade do presente. Esta já havia neutralizado o presente e a posterioridade do presente.

Quando Lola chega a um banco, local onde trabalha seu pai, esbarra em uma secretária e temos novamente a antecipação de um futuro possível: a moça vai a um bar, leva um homem para sua casa, amarra-o na cama e pratica sadomasoquismo. O mesmo tipo de neutralização ocorre aqui.

Essas três embreagens espaço-temporais enunciativas (*flashfowards*, *prolepses*) neutralizam o futuro do futuro 1 e o futuro 1, embreados enunciativamente e acionados pelo processo do *devaneio*, e a posterioridade do presente e o presente da narrativa debreado enunciativamente. O procedimento que o diretor utilizou para marcar bem essas antecipações, diversas daquelas da posterioridade do presente, foi o uso perfeito das imagens em *flashes*

fotográficos. Neutralizou, de certa forma, até a idéia da imagem em movimento colocando como seqüências as imagens fixas fotografadas. A embreagem espaço-temporal enunciativa proléptica pôde ser manifestada por meio do uso visual e seqüencial da imagem estática da fotografia.

Na posterioridade do presente expusemos a problematização do devaneio. Aqui novamente podemos dizer que o exemplo que tiramos de *Corra Lola, corra* mostra o devaneio.

O devaneio pode ser instaurado por uma embreagem enunciativa (ou enunciva) a partir de uma debreagem também enunciativa. Quando falamos, mais acima, da seqüência da cena do harém em *Fellini oito e meio*, ela pode muito bem servir de exemplo disso: o diretor, interpretado por Mastroiani, projeta um espaço-tempo hipotético em um futuro indefinido, instaurando um desejo, neutralizando o MA presente e o MA futuro. Essa neutralização ocorre devido à embreagem enunciativa projetada, a partir de uma debreagem enunciativa, para fora do presente da narrativa central, do momento referencial do *agora*.

No caso de *Corra Lola, corra*, naquele que seria o segundo momento de seu devaneio, a protagonista projeta uma outra possibilidade de futuro. Ela sai correndo novamente, passa pelos mesmos obstáculos, só que, dessa vez, alguns são modificados. No final, novamente vemos Lola junto com Manni. Lola conseguiu o dinheiro no banco de seu pai. Quando Manni, de posse do dinheiro, vai até onde está o gângster, não presta atenção e é atropelado. À beira da morte, Manni olha fixo para o céu. A câmara realiza o mesmo processo da primeira parte do filme. Novamente voltamos ao quarto vermelho, onde vemos a cama em que os dois estão deitados, o momento do *agora* do casal.

A possibilidade de acertar na vida, pelo menos no sonho (acordado), é o que move, principalmente, esse desejo de Lola. Se eles estão bem na vida fora do sonho, é difícil saber; o que se tem aqui é aquilo que foi projetado no enunciado enunciado, ou seja, as vontades, os

desejos e os sonhos da protagonista em deixar sua vida e a de seu namorado em uma situação mais amena.

O sonho (aqui representado pelo devaneio ou "sonho acordado") oferece essa possibilidade de neutralizar o tempo do *agora* e um tempo do *vindouro*, em detrimento do primeiro, dado o fato de que nos sonhos o tempo pode ser manipulado sem nenhuma regra. O processo de suspensão temporal, via de regra, pode ser trabalhado nos momentos oníricos sem maiores problemas. A neutralização temporal, a embreagem, é possível graças a essa mobilidade permitida pelos sonhos. O sonho permite a realização de embreagens *espaço-temporais enunciativas* (ou *enuncivas*) *prolépticas* (denominação que preferimos ao invés de simplesmente *flashfowards*), embora elas sejam raras.

2.5.2 - Das neutralizações na concomitância do *passado*

Dentro desse sistema, temos seis possibilidades de embreagens:

- 1) *Anterioridade do passado* - presentificação de um passado na concomitância do passado.

Em *Sra. Dalloway* (1997), de Marleen Gorris, uma senhora, quando se preparava para ser anfitriã de uma festa na Londres de 1923, recorda uma fase decisiva de sua vida em 1890. A concomitância do passado é sinalizada através do recurso da data, que nos dá a localização do tempo na história, logo no início do filme. A partir daí, todos os acontecimentos relacionados com a protagonista e seu passado vão sendo mostrados.

Toda a história do filme transcorre em um dia. Nesse dia, em que a senhora Clarissa Dalloway vai dar uma festa, muitos fatos relacionados com seu passado vão ganhando um significado extra na vida da protagonista. Clarissa pondera sobre o sentido de sua vida, se fez a escolha certa ao casar-se com seu marido, o sr. Dalloway. Também reflete se fez aquilo mesmo que o seu coração, no passado, havia-lhe ordenado. Clarissa é um tanto quanto

hesitante. Ela não tem muita determinação no que faz e as freqüentes lembranças que tem de sua juventude ajudam a compreender um pouco mais a construção de sua personalidade.

Logo no início do filme, após uma *debreagem* enunciva, em que temos instaurados o espaço e o tempo na concomitância do passado, temos um primeiro exemplo de anterioridade do passado. Clarissa diz à sua empregada que ela mesma vai sair para comprar as flores. Na rua, caminhando pelo parque da cidade, a sra. Dalloway encontra-se com Hugh, um antigo amigo de sua família, que é muito influente nos meios político e jornalístico. Clarissa e Hugh conversam sobre como andam suas vidas. No final da conversa, ela convida-o para sua festa, logo mais à noite. Ele aceita e continua seu caminho. Nesse momento, Clarissa faz um comentário sobre seu amigo ("igualzinho como nos velhos tempos") e uma *embreagem* temporal enunciva leva-nos ao passado da protagonista. Ocorre uma neutralização temporal do presente do passado e do passado do passado. A neutralização do presente do passado com o passado do passado suspende a oposição temporal e a anterioridade do passado assume o valor do presente, na concomitância do passado. Nessa nova cena, vemos Clarissa, Hugh e Peter (um amigo que nutria uma paixão por ela), juntos e alegres. Quando Hugh deixa os dois, Peter comenta com Clarissa sobre a futilidade de Hugh, de como ele é um homem sem escrúpulos e totalmente enfadonho. Essa neutralização do presente e do passado, no MR passado, em benefício do segundo foi um recurso utilizado para presentificar o passado de Clarissa, em que ela pode reviver o que aconteceu naquele dia que estava, ao lado de Peter, junto com Hugh. Uma *debreagem* enunciva é instaurada a partir dessa cena e volta-se para o presente da sra. Dalloway, no MR passado.

Em *A Máquina do tempo* (2002), de Simon Wells, na Nova York de 1889, Alexander Hartdgen, um cientista visionário, inventa uma máquina capaz de realizar viagens através do tempo.

Logo no início do filme, uma debreagem enunciva instaura o tempo e o espaço no enunciado fílmico. Vemos o cientista em ação na construção de seu invento. A concomitância do passado é o "local" em que a história desenvolve seu curso. Essa cena marca a concomitância do passado na diegese do filme.

Durante a construção da máquina, um fato trágico acontece e Alexander rapidamente testa seu invento, colocando-o em ação: sua noiva morre em um acidente envolvendo duas carruagens e ele planeja voltar ao passado para reverter essa situação, impedindo-a de ficar perto do local onde a tragédia aconteceu.

Após os preparativos, ele aciona os controles de sua máquina e tem início a viagem no tempo. Uma luz intensa e forte invade o ambiente de sua casa e, após a luminosidade ofusca diminuir, o cientista percebe que está em um momento anterior à sua partida pois, ao "voltar" no tempo, em sua própria casa, local onde seu invento foi construído, sua máquina do tempo ainda não está pronta.

Uma embreagem temporal enunciva ocorre nesse momento e leva-nos ao passado do passado, conduz-nos a uma anterioridade da concomitância do passado. A oposição temporal é suspensa. O presente do passado neutraliza-se com a anterioridade do passado; esta assume o valor de concomitância, é presentificada no momento do acontecimento do presente do passado. A partir daí, os fatos têm o seu desenlace no enunciado fílmico. No entanto, para desespero de Alexander, sua noiva acaba morrendo em outra circunstância e ele descobre que é impossível alterar os fatos passados: em várias tentativas frustradas, ele vai e volta no passado e no presente mas, em todas essas viagens, Emma, sua noiva, em diversas situações, sempre termina por morrer. Finalmente, o cientista se dá por vencido e uma debreagem enunciva é instaurada e volta-se para a sua vida presente, no MR passado.

Em *Rastros de ódio* (1956), de John Ford, também há um exemplo interessante de presentificação da anterioridade do passado. No velho oeste americano, palco onde se

desenvolvem as mais trágicas histórias, conhecemos um pouco da vida de Ethan, um veterano do exército confederado, que passa anos à procura dos índios que mataram seu irmão, sua cunhada e seus sobrinhos e raptaram sua sobrinha.

No início do filme, em que uma *debreagem* enunciva instaura o tempo e o espaço no enunciado, Ethan chega ao rancho de seu irmão e fica conhecendo mais de perto seus sobrinhos. Essa convivência lhe faz bem. Quando Ethan sai com alguns fazendeiros para procurar pistas sobre um roubo de gado, no meio do caminho, recebe uma notícia trágica: o rancho de seu irmão fora atacado por índios. Ele fica chocado com o massacre e com o que havia sobrado do rancho. Depois sai à procura de sua sobrinha, Debbie, raptada pelos índios. Ele leva consigo Martin, um jovem mestiço criado como filho por seu irmão, que se tornara, com o tempo, membro da família.

A procura dura anos. No meio de suas andanças, Martin decide escrever uma carta para Lucy, a quem prometera casamento. No exato momento em que Lucy, ao receber e ler a carta e relatá-la a seus pais, ficamos sabendo de uma parte das andanças de Ethan e Martin, não mostradas antes na *diegese* do filme.

Na concomitância do passado, instaurada por uma *debreagem* enunciva, Lucy abre a carta e começa a lê-la. Uma *embreagem* também enunciva é estabelecida e deixamos o *agora* de Lucy para "entrar" no momento dos fatos narrados por Martin em sua carta, no passado. No início, a voz em *off* de Lucy começa a narrar os acontecimentos vividos por Martin e Ethan em suas aventuras naquele oeste desolador e inóspito. A voz em *off* de Martin assume a leitura do narrado, mas as cenas que vemos na tela são também passado em relação à sua narração. Nessa cena, neutralizam-se a concomitância do passado, a leitura da carta feita por Lucy, e a anterioridade do passado, as cenas e a narração de Martin. A neutralização suspende essa oposição; a anterioridade do passado (um recorte de um momento do passado anterior à concomitância do passado) assume o valor de concomitância no *agora* do enunciado fílmico.

Essa neutralização, no MA presente do MR passado, entre o *presente* (de Lucy) e o *passado* (das aventuras de Martin e Ethan narradas na carta), em benefício do *passado*, é um recurso que serve para presentificar o passado dos dois aventureiros e revivê-lo na tela. No momento da leitura da carta, a embreagem serviu para resgatar um tempo das andanças de Martin e Ethan que estava oculto para Lucy.

2) *Posterioridade do passado* - presentificação de um futuro na concomitância do passado

Em *As Horas* (2002), de Stephen Dauldry, três histórias se inter-relacionam: um dia na vida de Virgínia Woolf, em 1923, em Londres; um dia na vida de Laura, uma dona de casa, em 1953, na Califórnia; e um dia na vida de Clarissa, uma editora de livros, em 2001, em Nova York. Logo no início do filme, uma legenda com a data situa-nos na concomitância do passado e vemos Virgínia Woolf, ao acordar, em sua casa. Uma embreagem temporal enuncia, a partir da debreagem enunciativa inicial, ocorre e a história dá um "salto" para o futuro: de 1923, na concomitância do passado, vamos a 1953, uma posterioridade do passado. Nessa nova cena temos a presentificação de um futuro na concomitância do passado. Nesse futuro desenvolve-se a vida típica de uma família americana de classe média. Essa nova cena mostra Laura, aparentemente insatisfeita com sua vida. A embreagem enunciativa suspende a oposição entre a concomitância do passado e a posterioridade do passado. A posterioridade adquire valor de concomitância no enunciado fílmico.

Em *A Máquina do tempo*, Alexander, o cientista que criou um meio de viajar no tempo, consegue, por meio de seu invento, ir para o futuro. Ele parte de meados do século XIX e completa seu destino chegando aos anos finais do século XX. Vai-se da concomitância do passado, instaurada por uma debreagem enunciativa, para a posterioridade do passado, estabelecida por uma embreagem enunciativa. Acontece uma neutralização temporal da

concomitância e da posterioridade. Uma neutralização suspende essa oposição: neutraliza-se a posterioridade do passado e a concomitância do passado em favor da primeira, que assume o valor de concomitância no MA presente do MR passado.

Em *Monty Python em busca do Cálice Sagrado* (1974), de Terry Gillian e Terry Jones, um grupo de cavaleiros une-se ao rei Arthur para juntos empreenderem uma busca do cálice que Jesus Cristo usou na última ceia. A cena final, um exemplo do *nonsense*, desreferencializa a concomitância do passado (a aventura se desenvolve na Idade Média), instaurada por uma debreagem enunciativa, e mostra a posterioridade do passado, estabelecida por uma embreagem enunciativa: na batalha do rei Arthur e de seus cavaleiros contra o exército francês, surge, sem o menor aviso, a polícia de Londres, com viaturas e ambulâncias motorizadas. A polícia, atendendo a uma queixa, aborda o rei Arthur e seus cavaleiros, prendendo-os logo em seguida. A Idade Média, tempo dos cavaleiros, é "invadida" pela modernidade do século XX, tempo dos policiais com veículos motorizados. A concomitância do passado cede lugar à posterioridade do passado que assume o valor de concomitância na diegese fílmica. Neutralizaram-se a concomitância do passado e a posterioridade do passado por alguns minutos. Mais adiante, os cavaleiros e a polícia ocupam o mesmo espaço na tela. Disso decorre que a oposição entre a concomitância do passado e a posterioridade do passado produz uma acronia devido à simultaneidade desses tempos no mesmo campo de visão.

Em *A Última tentação de Cristo* (1988), de Martin Scorsese, Jesus Cristo se proclama filho de Deus. Sua pregação na Judéia, então colônia romana, choca o governo, que decide livrar-se dele. Próximo do final, há uma cena memorável que ilustra a presentificação da posterioridade desencadeada por uma expectativa (representada aqui por um *devaneio*): após ser crucificado, Jesus recebe a visita de Lúcifer. Preso à cruz, Jesus ouve o que o diabo tem a lhe oferecer. Para concretizar aquilo que o anjo caído lhe oferta, Jesus terá que aceitá-lo e renegar Deus. A partir da debreagem enunciativa instaurada no enunciado, ocorre uma

embreagem enunciva temporal que presentifica uma posterioridade do passado: vemos uma outra época, em um futuro hipotético, na vida de Cristo. Jesus está casado com Maria Madalena, tem filhos e leva uma vida pacata. A oposição temporal entre a concomitância do passado e a posterioridade do passado é suspensa por meio da neutralização da concomitância e da posterioridade, que assume o valor do presente no MA presente do MR passado. Há a presentificação de um futuro na concomitância do passado. Jesus Cristo, tentado pelo diabo, tem um devaneio. Ele "visualiza" uma alternativa, uma possibilidade de futuro oferecida por Lúcifer. Essa neutralização entre o tempo *vindouro* (a vida com Maria Madalena) e o tempo *presente* (a crucificação) no MR passado, em benefício do primeiro, é um recurso que serve para presentificar o futuro, ou melhor, uma possibilidade de futuro; serve para antever o que aconteceria se Jesus tivesse aceitado ficar do lado de Lúcifer.

- 3) *Anterioridade do passado 2* - presentificação de um passado da anterioridade do passado.

Em *O Tempo redescoberto*, o diretor Raoul Ruiz utilizou-se do mesmo processo proustiano de colocar cenas, predominantemente descritivas, embreadas enuncivamente nas categorias espacial e temporal.

Marcel, personagem do filme, transita, por meio de lembranças puras, pelo seu passado. Sua memória lhe traz lembranças, na maioria das vezes, descritivas.

Podemos encontrar um bom exemplo na cena que acontece na casa de Oriane. Essa cena já é uma presentificação de uma anterioridade, pois basta lembrarmos que o momento da concomitância do *passado*, o *agora* da vida de Marcel no MR passado, é aquele em que o vemos doente, na cama, a ditar algumas frases a sua empregada, que o ajuda a escrever seu último livro. É a partir desse momento, estabelecido por uma debreagem enunciva, que se instaura uma embreagem temporal enunciva que levará Marcel a seu passado, presentificado

no momento *presente* do passado. Já instalado em seu passado, Marcel transita por ele e passa por processos que acabam por desencadear ainda mais lembranças anteriores àquelas que está vivendo.

Uma dessas lembranças, no interior da anterioridade do passado, acontece na bela cena na casa de Oriane, princesa de Guermantes.

A princesa de Guermantes está realizando em sua mansão um concerto. Marcel chega atrasado e o mordomo pede-lhe que espere a primeira parte do concerto terminar, pois sua senhora havia ordenado que, depois de iniciada a peça musical, a porta do salão, onde a música estava sendo executada, não poderia ser aberta para ninguém. Marcel vai até a biblioteca da mansão e espera. Quando o mordomo lhe traz chá, acontece uma primeira lembrança: o barulho da colher ressoando na xícara traz a Marcel um momento de seu passado: no interior de um trem, ele ouve o barulho de alguém batendo na roda de metal da locomotiva. Voltando à cena principal, Marcel, após sorver o chá, recosta em sua boca um guardanapo branco. O contato do guardanapo com sua boca serve para trazer-lhe uma nova lembrança: um Marcel mais moço, no interior da sala de um hotel, observa pessoas correndo na praia enquanto mantém um guardanapo branco recostado em sua boca. Mais uma vez voltamos à biblioteca, lugar da cena principal. Quando Marcel sobe em uma escada e pega um livro em uma prateleira alta, o contato com o tomo traz-lhe uma nova lembrança: vemos uma nova cena em que um Marcel criança está sentado na cama, olhando atentamente para sua mãe. Ela está lendo um livro para ele, com o mesmo título daquele que trouxe a um Marcel adulto uma lembrança de sua infância. Voltamos novamente à cena, no interior da biblioteca. O mordomo abre a porta e chama Marcel para juntar-se aos convidados no intervalo da peça musical.

Nessa cena ocorre uma série de embreagens espaço-temporais, em que certas figuras atuam como desencadeadores dessas neutralizações: o som da colher na xícara de chá

embreia, no espaço e no tempo, a lembrança do som de um ferro batendo na roda de uma locomotiva; o contato tátil com o guardanapo na boca embreia, em um espaço e um tempo anteriores à primeira embreagem, a lembrança do contato tátil de um guardanapo na boca de um Marcel mais jovem; o contato tátil e visual com o livro embreia, em um espaço e um tempo ainda mais remotos, a lembrança de um Marcel criança observando sua mãe lendo um livro para ele. Recursos visuais e sonoros oferecem à cena um modelo temporal imagético de embreagem: tais recursos são *desencadeadores não-verbais* de embreagem.

Embora vejamos ações sendo desenvolvidas na tela (o bater do ferro; pessoas correndo na praia; a mãe lendo um livro), não podemos dizer que essas embreagens espaço-temporais (*flashbacks*) sejam narrativas. Marcel apenas observa, não pratica ação alguma. O caráter puramente descritivo é o que caracteriza essas seqüências.

Podemos dizer então que a característica descritiva do imperfeito existe no cinema. É o sincretismo entre o sonoro e o visual que evoca as lembranças em Marcel. Essas lembranças, por conseguinte, aludem, cada uma, a um momento de referência pretérito que conserva a mesma característica da cena que lhes deu origem: as batidas de ferro na locomotiva; as pessoas na praia; e, por final, a leitura do livro pela mãe. Essas três seqüências da lembrança pura remetem cada qual a um momento de referência parecido, não indicando ações ou estados sucessivos que, subsequente, aludem a outros momentos de referência. Portanto, essas seqüências compõem, em seu conjunto, uma simultaneidade, gerando, com isso, um efeito de sentido de estaticidade. Como já vimos, Marcel age apenas como um observador, que não interfere em coisa alguma nesses três momentos. Essa presentificação de um passado da anterioridade do passado, instaurada pelas embreagens temporais e espaciais enuncivas, narrada com o recurso das analepses, neutraliza a oposição entre uma anterioridade do passado 2 e uma anterioridade do passado que por sua vez neutralizara o presente do passado (concomitância do passado) e o passado do passado (anterioridade do passado).

A possibilidade de ocorrência dessas embreagens, que suspendem a narrativa central, gerando neutralizações, pode ser colocada ao lado do conceito de *acronia* (*atemporal, temporalmente neutro, isento de tempo como sucessão*).

Para ilustrar essa *atemporalidade*, basta vermos a seqüência final de *O Tempo redescoberto*, descrita mais acima, em que se mesclam os tempos dos três Marcel: passado (moço), passado do passado (menino) e presente (velho) ocupam ao mesmo tempo o espaço na tela, dando à seqüência uma possibilidade triádica de manifestação da neutralização, tirando da narrativa seu caráter temporal.

- 4) *Posterioridade do passado 2* - presentificação de um futuro da anterioridade do passado.

Buscamos um outro exemplo em *O Tempo redescoberto* para ilustrar essa posterioridade do passado 2.

Após a debreagem enunciativa inicial, em que vemos Marcel acamado, temos uma primeira anterioridade instaurada pela embreagem enunciativa de tempo e de espaço no momento *presente* do Marcel doente: a festa onde Marcel, ainda criança, conhece Odette, mãe de Gilberte. O menino, não se interessando pela festa, vai para uma outra sala; em um corte rápido, da sala a câmara movimenta-se para o jardim, onde o vemos brincar. Nesse momento, em meio ao jardim, surge uma menina, um pouco mais velha que Marcel: Gilberte. Marcel (menino) olha para Gilberte (menina) e, em um campo/contra-campo, uma outra embreagem ocorre: quando a câmara volta de Marcel para Gilberte, esta já é adulta. Ela lembra-se, ainda no mesmo jardim, de quando tinha encontrado Marcel pela primeira vez (ainda menino), ou seja, no momento em que Marcel ainda é criança (anterioridade do passado) vemos Gilberte adulta (posterioridade do passado 2), que se relembra de Marcel menino, do mesmo jeito que Marcel adulto irá encontrá-la, mais adiante, no desenvolvimento de suas lembranças em

forma de narrativa. A câmara retorna de Gilberte (posterioridade do passado 2) para Marcel menino (anterioridade do passado). Essa posterioridade do passado 2 (*flashforward* do *flashback*), que mostra Gilberte adulta, neutraliza a posterioridade do passado 2 e a anterioridade do passado, mostrando Marcel ainda menino, que por sua vez neutralizou a anterioridade do passado (o passado do passado) e o presente do *passado* do Marcel já velho e doente. O campo / contra-campo, um recurso de câmara utilizado pelo diretor, serviu como uma espécie de pontuação em que pudemos perceber melhor as nuances das embreagens temporais trabalhadas nessa cena.

5) *Anterioridade do futuro 2* - presentificação de um passado da posterioridade do passado.

Em *As Horas*, a partir da concomitância do passado (o *agora* de Virgínia Woolf, instaurado por uma debreagem enunciativa, como vimos acima), há uma embreagem temporal enunciativa que coloca em pauta um dia na vida de Laura, uma dona de casa, e seu filho Richie, em 1953. Mãe e filho estão preparando um bolo surpresa para Dan, um esposo dedicado e um pai exemplar. A partir dessa nova concomitância (já que a oposição temporal foi suspensa pela neutralização da concomitância do passado e da posterioridade do passado) uma embreagem enunciativa é estabelecida. Ocorre uma outra neutralização temporal, em que é suspensa a oposição da posterioridade do passado e da posterioridade do futuro 2. Nessa mais recente concomitância, a da posterioridade do futuro 2 (em 2001), vemos Richard, um poeta aidético. Richard está só, doente e deprimido. Ele observa o retrato de sua mãe quando noiva e a foto lhe traz uma lembrança. Uma outra embreagem temporal enunciativa é instaurada e vemos Richard, no passado, quando era criança, gritando por sua mãe no interior da casa de uma vizinha, em 1953. Essa nova cena caracteriza a anterioridade do futuro 2, ou seja, corresponde a um *flashback* do *flashforward*. Após essa imagem de Richard criança, voltamos à concomitância da posterioridade do futuro 2, estabelecida a partir da posterioridade do

passado que, por sua vez, foi instaurada a partir da concomitância do passado no MR do passado. Essa neutralização da anterioridade do futuro 2 (o *flashback* do *flashforward*) e a da posterioridade do futuro 2 (o *flashforward* do *flashforward*), em benefício do primeiro, é um recurso para presentificar o passado de Richard, fazendo-o reviver um momento daquele dia em que pensou que nunca mais iria ter sua mãe de volta.

6) *Posterioridade do futuro 2* - presentificação de um futuro da posterioridade do passado.

Temos novamente, em *As Horas*, um exemplo interessante. No início do filme, o diretor situa a ação de seu filme na concomitância do passado utilizando para isso o recurso da data: Londres, 1923. Nessa concomitância (o presente do passado) a narrativa tem o seu desenvolvimento em torno da vida de Virginia Woolf e do surgimento de seu livro "Sra. Dalloway". Esse livro passa a ser o elemento comum que se liga à concomitância da posterioridade do passado, estabelecida por uma embreagem temporal enunciva a partir da debreagem também enunciva. É o livro "Sra. Dalloway" que incita uma mudança na vida de Laura, a dona de casa, em 1953. Como vimos mais acima, essa posterioridade do passado é presentificada na concomitância do passado. Como resultado da neutralização da concomitância e da posterioridade, com a suspensão da oposição temporal entre a concomitância do passado e a posterioridade do passado, esta assume o valor da concomitância no MR passado. Nessa nova concomitância, a vida de Laura, há a instauração de uma outra embreagem temporal enunciva que nos leva a um outro recorte temporal, dessa vez em 2001. Por meio dessa embreagem, é estabelecida uma outra oposição temporal, entre a posterioridade do passado (*flashforward*) e a posterioridade do futuro 2 (*flashforward* do *flashforward*). Essa oposição é suspensa pela neutralização da posterioridade do passado e da posterioridade do futuro 2. Esta assume o valor de concomitância na diegese fílmica. Nesse

novo recorte do futuro (uma legenda informa que estamos em 2001), em relação à posterioridade do passado, a vida de Clarissa, uma editora de livros, é apresentada. Clarissa é chamada por Richard, seu amigo, de "Sra. Dalloway". Essa nova concomitância presentifica a posterioridade do passado que, por sua vez, havia assumido o valor do presente da concomitância do passado no MA presente do MR passado. Em suma, no presente do passado (a vida de Virgínia Woolf, em 1923) houve um *flashforward* (a vida de Laura, em 1953) que deu origem, a partir daí, a um *flashforward* do *flashforward* (a vida de Clarissa e sua relação com Richard, em 2001).

2.5.3 - Das neutralizações na concomitância do futuro

Dentro desse sistema, temos seis possibilidades de embreagens:

- 1) *Anterioridade do futuro* - presentificação de um passado na concomitância do futuro.

Em *Jornada nas estrelas 4 - A volta para casa* (1986), de Leonard Nimoy, a nave espacial *Enterprise* recebe misteriosas mensagens e o dr. Spock as identifica como vindas de baleias já extintas. Estamos no século XXXV, o presente do futuro. Na concomitância do futuro, estabelecida por uma debreagem enunciativa no MR futuro, os tripulantes da *Enterprise* descobrem que os sinais das mensagens das baleias vêm de 1986, no século XX. Decidem então, por meio de uma máquina de teletransporte, "voltar" para o século XX. Uma embreagem temporal enunciativa é instaurada e estamos, junto com os tripulantes, na anterioridade do futuro, em 1986. A oposição temporal entre concomitância do futuro e anterioridade do futuro é suspensa quando se neutralizam a primeira e a segunda. A anterioridade do futuro assume o valor de concomitância no enunciado fílmico e a história tem o seu desenrolar a partir desse ponto.

Exemplo idêntico de anterioridade do futuro temos em *Jornada nas estrelas - Primeiro contato* (1996), de Jonathan Flakes. Na concomitância do futuro, estabelecida por uma debreagem enunciativa no MR futuro, a nave *Enterprise* e seus tripulantes precisam ir ao passado, no século XXI, para que possam garantir que a primeira nave terráquea dotada de dobra espacial seja lançada, impedindo uma invasão catastrófica dos perigosos Borg, temidos bandidos intergaláticos.

Uma embreagem temporal enunciativa é instaurada e neutraliza-se a oposição temporal entre a concomitância do futuro e a anterioridade do futuro. Por meio da neutralização da concomitância e da anterioridade, há a suspensão dessa oposição. A anterioridade do futuro adquire o valor da concomitância do futuro na diegese do filme e a história, a partir desse ponto, tem o seu desenvolvimento.

2) *Posterioridade do futuro* - presentificação de um futuro na concomitância do futuro.

Em *O Planeta dos macacos* (1968), de Franklin J. Schaffner, no ano de 3978, após uma viagem em que hibernaram, astronautas chegam a um planeta dominado por macacos que escravizam e matam seres humanos. Um dos astronautas escapa da morte e torna-se objeto de discussão entre chimpanzés antropólogos e seus chefes gorilas.

Na concomitância do futuro, estabelecida a partir de uma debreagem enunciativa no MR futuro, a nave dos astronautas sofre sérias avarias durante uma tempestade cósmica. Quando acordam do estado de hibernação, os astronautas julgam estar em um mundo estranho. No entanto, quando vemos o filme até seu final revelador, aquilo que era considerado como um planeta perdido não é senão o planeta Terra no futuro.

A história, a partir da tempestade cósmica, na concomitância do futuro, desenvolve-se em uma grande posterioridade do futuro, estabelecida por uma embreagem temporal

enunciava. Temos um futuro sombrio em que os seres humanos, por meio de muitas guerras, condenaram sua própria espécie. A posterioridade do futuro assume, na diegese fílmica, o valor da concomitância do futuro após esta ser neutralizada em favor daquela.

Em *Minority report - A nova lei* (2002), de Steven Spielberg, no ano de 2054 há um novo sistema de combate ao crime conhecido como departamento de pré-crimes. Nesse departamento, qualquer tipo de crime é previsto pelos *pré-cogs*, videntes que ficam em uma câmara especial, antes de acontecer. Nessa câmara, acondicionados como cobaias em um tanque cheio de um líquido especial, os pré-cogs são peça fundamental para que esse novo sistema anti-crimes funcione.

Logo no início do filme, vemos imagens de um casal de amantes em um quarto. Um homem chega sorrateiramente e surpreende os dois, que ficam surpresos e assustados. Esse homem desfere golpes de tesoura nos amantes e em poucos minutos o casal está morto. Há um corte rápido nessa cena e vemos outra: uma moça acorda e murmura a palavra "assassinato". Em seguida, ela imerge em uma espécie de tanque com um líquido estranho. Logo após, um sistema é acionado e duas bolinhas de madeira são confeccionadas, cada uma contendo uma informação: o nome do criminoso e o nome das vítimas (mais o local onde o crime irá acontecer).

Essa última cena, na verdade, faz parte da concomitância do futuro instalada por uma debreagem enunciativa no MR futuro. A concomitância do futuro é indicada por meio de uma legenda que localiza o tempo cronológico da ação (no ano de 2054). A primeira cena, o assassinato do casal, faz parte da posterioridade do futuro. Essa posterioridade foi projetada a partir de uma embreagem temporal enunciativa na concomitância do futuro, o tempo dos pré-cogs. A oposição entre a concomitância do futuro e a posterioridade do futuro foi suspensa por meio da neutralização da concomitância e da posterioridade. Esta, no início do filme, assumiu o valor da concomitância no enunciado fílmico: um futuro crime prestes a acontecer,

mas evitado sem demora: os policiais chegam a tempo de prender o homem, acusado de intentar cometer um assassinato, previsto poucas horas antes pelo departamento de pré-crimes.

3) *Anterioridade do passado 3* - presentificação de um passado da anterioridade do futuro.

Em *Os 12 macacos* (1995), de Terry Gilliam, no ano de 2035, os habitantes vivem em plataformas subterrâneas após um vírus ter devastado toda a superfície da Terra, matando cinco bilhões de pessoas em 1996. Por meio de uma máquina do tempo, um presidiário, James Cole, vai ao passado, após oferecer-se como voluntário, na tentativa de descobrir como o vírus mortal foi disseminado e de impedir esse feito catastrófico. Logo no início do filme, após os preparativos da viagem no tempo (na concomitância do futuro estabelecida por uma debreagem enunciva no MR futuro), James é preparado pelos cientistas do presídio: recebe instruções de como proceder ao chegar em 1996. A viagem tem início: a máquina do tempo é acionada e James parte para seu destino.

A partir dessa cena, há uma embreagem temporal enunciva. Há um corte e estamos em um museu de artes. Uma moça, acompanhando uma exposição monitorada, recebe um telefonema e sai às pressas do museu. Mais adiante, ficamos sabendo que ela é uma psiquiatra que trabalha no departamento de polícia, atendendo "desajustados" sociais. Quando chega ao presídio, encontra um homem recém capturado: James Cole. Kathryn, a psiquiatra, encontra James pela primeira vez.

Como vimos, na concomitância do futuro, estabelecida por uma debreagem enunciva, a viagem de James tem início. Uma embreagem temporal enunciva é instaurada e estamos em uma anterioridade do futuro. Essa oposição temporal é suspensa por meio da neutralização da

concomitância do futuro e da anterioridade do futuro. Nessa nova cena, em que Kathryn encontra James, a anterioridade assume o valor da concomitância no desenrolar da narrativa.

Mais adiante, James regressa ao seu presente, no futuro. Relata aos cientistas o que conseguiu apurar a respeito da disseminação do vírus e do responsável pela criação dessa arma mortal. James é enviado ao passado novamente. Dessa vez, um erro de cálculo leva-o a um campo de batalha durante a I Guerra Mundial. James, atordoado pela viagem e confuso, grita alucinadamente. Entre as trincheiras, um homem tira uma foto da situação desesperadora de James. Há um clarão de luzes misteriosas e James faz outra viagem, dessa vez voltando corretamente à época de Kathryn. Alheia à volta de James, a psiquiatra está em um auditório apresentando seu livro recém lançado, resultado de suas experiências de trabalhos com sociopatas com manias de vidência. Em seu livro, Kathryn reproduz algumas fotos de casos famosos e misteriosos. Na projeção de slides, um em especial chama sua atenção: a foto de um homem que, segundo os relatos da época, durante a I Guerra Mundial, dizia que tinha vindo do futuro para alertar sobre a destruição do planeta, que estava programada para acontecer no ano de 1996. Ao seu lado, havia um homem nu que tentava alcançá-lo. Mais adiante, a psiquiatra percebe que aquele homem nu, assustado e desorientado, é James Cole, que tenta a todo instante conseguir a colaboração de Kathryn para ajudá-lo a encontrar o responsável pela criação do vírus mortal. Kathryn fica assustada ao perceber que aquele homem estranho, que diz ter vindo do futuro, diz coisas que começam a fazer sentido.

Em relação a Kathryn, James retorna a um passado anterior ao presente da psiquiatra. A foto de James na I Guerra Mundial refere-se a um passado. Essa foto está no trabalho de Kathryn, em sua concomitância.

Nessa cena da guerra, uma embreagem temporal enunciva neutraliza uma outra oposição entre a anterioridade do futuro e a anterioridade do passado 3. A anterioridade do passado 3 adquire o valor da concomitância da anterioridade do futuro, no MR futuro, como

resultado dessa neutralização. A cena da batalha na I Guerra Mundial, um passado remoto para James e também para Kathryn, torna-se, por alguns minutos, a concomitância no enunciado fílmico. Temos uma anterioridade de uma posterioridade.

4) *Posterioridade do passado 3* - presentificação de um futuro da anterioridade do futuro.

Buscamos mais uma vez em *Os 12 macacos* um exemplo.

Vimos que James vai ao passado no intuito de descobrir o responsável pela disseminação do vírus que praticamente dizimou a população da Terra, sobrando poucos sobreviventes que agora vivem em subterrâneos. "Instalado" na anterioridade do futuro, no ano de 1996, uma concomitância do enunciado fílmico, James é perseguido pelas autoridades locais. Na fuga, sem saber para onde ir, James entra em um velho galpão abandonado. Exausto, adormece. James sonha e seu sonho desencadeia uma embreagem temporal enunciativa. Nessa nova cena, James está junto com Kathryn, no saguão de um aeroporto. Em um corte rápido, James está perseguindo um homem que leva consigo uma valise. James grita. O homem da valise olha para trás e continua correndo. James também está sendo seguido por policiais. No desespero, como última tentativa para impedir que aquele homem da valise escape, James saca um revólver e dispara. Atrás de James, os policiais também disparam contra ele. O homem da valise consegue escapar. James, porém, é ferido mortalmente. Kathryn grita. James, ensangüentado, fica estendido no chão, com a cabeça apoiada no colo de Kathryn. James morre nos braços de Kathryn.

A embreagem temporal enunciativa, desencadeada pelo sonho na concomitância da anterioridade do futuro, no MR futuro, neutraliza uma oposição temporal entre a posterioridade do passado 3 e a anterioridade do futuro. Há uma neutralização da

anterioridade do futuro e da posterioridade do passado 3. Esta assume o valor de concomitância na diegese fílmica.

Essa anterioridade do passado 3 ganha uma relevância importante quando nos aproximamos do término do filme. Na seqüência final, o sonho de James torna-se realidade. Mas como se explica o fato de James sonhar exatamente com todos os detalhes de sua morte? Nessa seqüência, há também uma acronia em que dois tempos manifestam-se simultaneamente. Próximo do final da cena da perseguição, dividindo o mesmo tempo e espaço, há James *menino* ao lado de James *adulto*: James menino foi, sem saber, testemunha da morte de James adulto, ou seja, de sua própria morte quando se torna adulto. Embora para o menino aquele homem fosse um estranho, a cena trágica ficou gravada em sua memória. Os sonhos de James adulto trouxeram à tona a memória de James menino.

5) *Anterioridade do futuro 3* - presentificação de um passado da posterioridade do futuro.

Ainda que não tenhamos um exemplo dessa categoria, por falta talvez até de conhecimento de uma obra realizada que satisfaça essa possibilidade de embreagem, não descartamos a hipótese de que haja um filme ou uma realização futura que complete este espaço com as exigências necessárias desse lugar do sistema temporal.

6) *Posterioridade do futuro 3* - presentificação de um futuro da posterioridade do futuro.

Em *Planeta dos macacos* (2001), de Tim Burton, em um futuro muito distante um astronauta, Leo Davidson, perde o controle de sua nave e, após uma turbulência espacial, que altera sua localização no tempo e no espaço, aterriza em um planeta habitado por macacos onde os homens foram escravizados.

Nesse filme, a concomitância do futuro, instaurada por uma debreagem enunciativa, é representada no momento em que o astronauta está viajando pelo espaço sideral. No entanto, quando atravessa uma nuvem de poeira cósmica, a turbulência da nave, que resulta em sua desorientação, é o ponto em que ocorre a instauração de uma embreagem temporal enunciativa. A partir do momento que Leo sofre perseguições no planeta habitado por macacos, toda a história do filme, até perto de seu final, é desenvolvida em uma grande posterioridade do futuro. Houve, nessa primeira parte do filme, a neutralização da oposição temporal entre a concomitância do futuro e a posterioridade do futuro no MR futuro. Essa oposição foi suspensa por meio da neutralização da concomitância e da posterioridade do futuro. Esta adquiriu o valor de concomitância na diegese do filme.

É preciso deixar claro que é só com a cena perto do final do filme que essa posterioridade do futuro ganha relevância. Ali é revelado que o planeta dos macacos, na realidade, é o planeta Terra no futuro.

Tim Burton, porém, na sua versão, acrescenta um detalhe sombrio que está ausente no filme de 1968. Quando Leo consegue partir dali, após juntar algumas peças que o ajudam a revelar como os macacos evoluíram e os homens se tornaram seus escravos nesse planeta estranho, embora semelhante à Terra nos tempos "primitivos", um fato interessante acontece: novamente viajando pelo espaço, após ajustar sua nave para retornar à sua época de fato, uma outra turbulência acontece, causada por uma dobra espacial, e o astronauta perde o controle de sua nave. Ele aterriza, dessa vez, naquele que parece ser seu planeta de origem. Uma cidade modernizada, que parece ser Washington, é o palco da aterrissagem forçada da nave. O astronauta resolve fazer algumas averiguações e descobre, estarrecido, uma enorme estátua de um gorila em trajes e postura que lembram Abraham Lincoln. De repente, muitos policiais surgem e rendem-no com voz de prisão. Leo entra em choque: todos os policiais são macacos. E a estátua é em homenagem a Thade, o general macaco, um assustador ditador. Leo

conseguiu prender Thade e destituí-lo do poder naquele planeta estranho onde esteve. A confirmação de que o astronauta se aventurou, na verdade, em um futuro do planeta Terra (na posterioridade do futuro), em que os macacos evoluíram e dominaram os homens, alcança, nessa seqüência final (na posterioridade do futuro 3), para o espanto e a incredulidade de Leo, o seu grau maior de veracidade

Quando, na posterioridade do futuro (na concomitância do enunciado), o astronauta parte rumo ao espaço sideral, novamente a turbulência da nave é a deixa para a instauração de uma outra embreagem temporal enunciativa. Surge uma nova oposição entre a posterioridade do futuro e a posterioridade do futuro 3. A neutralização da posterioridade do futuro e da posterioridade do futuro 3 suspende essa oposição. Assumindo o valor de concomitância na diegese fílmica, a posterioridade do futuro 3, no MR futuro, conduz a narrativa até seu desenlace final.

A neutralização entre a posterioridade do futuro e a posterioridade do futuro 3 em benefício da segunda é um recurso que serviu para presentificar um futuro sombrio, fruto do descontrole do próprio homem, de sua incapacidade em lidar com suas próprias ambições, na medida em que estas são cada vez mais desafiadoras e incontroláveis. O espanto e a incredulidade do astronauta refletem a do próprio homem diante daqueles que antes subjugava e que agora o subjugam. Ele representa aquele homem que perdeu o controle de seu futuro.

Observe-se que, operar com a localização temporal no cinema serviu para mostrar que a análise da categoria de tempo por uma semiótica discursiva, apresenta uma contribuição importante para entender os efeitos de sentido criados pelo discurso cinematográfico, quando elabora um complexo jogo de temporalidades. Cabe aqui uma observação de José Luiz Fiorin (1996, p. 229) sobre os tempos no discurso:

Os tempos, no discurso, fogem das rígidas convenções do sistema, mesclam-se, superpõem-se, perseguem uns aos outros, servem de contraponto uns aos outros, afastam-se, aproximam-se, combinam-se, sucedem-se num intrincado jogo de articulações e de efeitos de sentido. No entanto, como no contraponto, obedecem a regras, a coerções semânticas. O discurso cria o cosmo e abomina o caos.

2.6 - A marcação visual da localização temporal e das embreagens no cinema

De que maneira um tempo como o presente do presente, o presente do passado ou o presente do futuro pode ser indicado na diegese de um filme? Como identificar, na narrativa cinematográfica, certas embreagens como uma anterioridade do presente ou uma posterioridade do passado, entre outras formas de localização temporal? Cabe um esclarecimento prévio.

Como a linguagem visual, ao contrário da linguagem verbal, não possui um sistema amplamente desenvolvido do que poderia ser aparentado aos morfemas e gramemas, deve lançar mão de elementos de semântica discursiva, em especial de procedimentos de figurativização, para marcar os procedimentos de temporalização.

Vejamos alguns exemplos de meios da marcação da localização temporal dos acontecimentos no cinema.

2.6.1 - Recursos visuais que marcam as embreagens

No cinema, as analepses e as prolepses podem ser marcadas por alguns recursos visuais. Os mais usados são o *corte* (que indica mudança de seqüência, de cena, de plano), os avanços e os recuos da câmara (*travellings* para frente e *travellings* para trás), o *fade-out* (quando uma imagem escurece e, ao ficar nítida, vemos outra seqüência ou outra cena) e a *fusão* (quando uma cena funde-se a uma outra indicando uma nova seqüência de

acontecimentos). Um outro recurso que também é utilizado é o *cromatismo* das cenas: às vezes, pouca ou muita luz (na maioria dos casos, nos filmes em preto e branco) e cores ou preto e branco (nos filmes coloridos) servem para marcar a embreagem. Esses recursos são algumas das principais ferramentas que o cinema utiliza para indicar a presentificação do passado e do futuro em qualquer dos momentos de referência.

Vejamos alguns exemplos de filmes que operaram com o cromatismo para marcar a neutralização temporal, tanto do passado com o presente quanto do futuro com o presente.

2.6.2 - A presentificação do passado

Em *O beijo da borboleta* (1994), de Michael Winterbottom, duas mulheres viajam à procura da namorada de uma delas e acabam envolvendo-se em situações estranhas. A história é contada do ponto de vista de uma delas, que, aos poucos, narra uma sucessão de acontecimentos e vai revelando sua personalidade. O presente da narradora é marcado em preto e branco; já a anterioridade em relação a esse presente, o passado, tem suas cenas todas desenvolvidas em cores.

Em *O caminho para casa* (1999), de Zhang Yimou, um recurso semelhante é utilizado. Um jovem executivo volta ao seu antigo lar para a cerimônia do enterro de seu pai. Essa volta faz com que ele reflita sobre o momento em que seus pais se conheceram. No enunciado fílmico, as cenas iniciais (a chegada do jovem executivo) e as finais (o enterro de seu pai) são realizadas em preto e branco. Esse recurso serve para identificar o presente. As lembranças do rapaz, mostradas em um longuíssimo *flashback* em cores, são a presentificação do passado.

O que importa, nos filmes, que jogam com o cromatismo é que seja construída uma oposição: há filmes que mostram a anterioridade em preto e branco e o presente em cores,

como é o caso, por exemplo, de *X-men – o filme* (2002), de Brian Singer, e outros que fazem o contrário, como *O beijo da borboleta*, comentado acima. Há outros que não diferenciam as temporalidades por meio da oposição entre colorido e preto e branco, mas por meio de outros recursos tais como mudanças de cenários, de planos, de figurinos; operações com a câmara (imagem acelerada, imagem lenta, *travellings* para frente, para trás e laterais, movimentos circulares, entre outros) ou pontuação cinematográfica (cortes, fusões, *fade in* e *fade out*, entre outros). Há filmes que chegam a construir um verdadeiro quebra-cabeças temporal, como é o caso, por exemplo, de *O Ano passado em Marienbad* (1962), de Alain Resnais, *O Tempo redescoberto* e *O Estranho* (esses dois últimos já comentados anteriormente).

2.6.3 - A presentificação do futuro

Com relação à presentificação do futuro, é preciso notar que ela é rara no cinema, como já dissemos. Quando acontece, produz resultados interessantes. A presentificação de um acontecimento posterior, que caracteriza uma *prolepse*, pode ser entendida também como uma *antecipação*, que apresenta uma síntese daquilo que vai ser ainda narrado. Vejamos alguns exemplos.

Em *À beira do abismo* (1946), de Howard Hawks, no plano de abertura do filme, quando vemos os créditos iniciais, aparecem dois cigarros consumindo-se na borda de um cinzeiro. Essa metáfora anuncia a evolução da relação amorosa entre o casal de protagonistas.

Em *O bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polansky, a heroína vê, em seus primeiro pesadelos, um quadro de uma cidade em chamas. Mais tarde, ela descobre que o quadro existe e está na casa de seus vizinhos adoradores do diabo.

Um outro exemplo pode ser visto em *À meia-noite levarei sua alma* (1964), de José Mojica Marins. Na seqüência do plano de abertura, que apresenta os créditos, vemos várias

cenas de tortura e sadismo aparecendo ao mesmo tempo que os nomes dos atores. Seus nomes vão surgindo sucessivamente, enquanto as imagens vão mostrando suas personagens sendo torturadas, relacionando-as às cenas correspondentes de sua agonia, que ainda estão para acontecer. Essas cenas antecipam o horror que virá pela frente, sintetizando aquilo que se confirmará na progressão da narrativa.

A marcação das embreagens temporais pode dar-se pelo cromatismo. Em *Corra Lola, corra*, o presente do presente é mostrado em um tom muito avermelhado (figurativização do amor do casal no *presente*), ao passo que a presentificação do futuro é marcada pelo tom normal das cores (figurativização dos devaneios da protagonista). Quando se trata de devaneios (exemplificados mais acima), um dos recursos utilizados para marcar a neutralização entre o presente e o futuro é a aceleração da imagem: no filme *Réquiem para um sonho*, a possibilidade de mudar de vida é figurativizada pela imagem acelerada em que vemos os protagonistas trabalhando e recebendo os lucros do novo negócio; o futuro é acelerado, efêmero, cheio de bonança, ao passo que o presente, "lento" em relação à vida sonhada, é o lugar em que a realidade é bem mais cruel (vide o fim trágico dessas personagens).

2.6.4 - As estratégias visuais para a identificação dos três *presentes* no cinema

A identificação dos três presentes no cinema não apresenta dificuldade quando ocorre a utilização de legendas explicativas que localizam o tempo cronológico da diegese fílmica, facilitando assim a localização temporal. A legenda explicativa que situa o presente dos acontecimentos é, com frequência, mais explorada em filmes que retratam épocas passadas ou futuras. Alguns filmes, embora não com muita frequência, localizam com legendas mesmo o presente do presente.

No entanto, alguns filmes apresentam uma questão importante: como identificar os presentes do presente, do passado e do futuro quando não há a identificação pela legenda? No caso do presente do presente, é mais fácil a identificação, pois um filme, que não situa os acontecimentos em um passado ou em um futuro, está em princípio narrando acontecimentos simultâneos ao presente da enunciação e, portanto, localiza os fatos no presente do presente. Em *Matrix* (1999), de Larry e Andy Wachovski, ocorre uma oposição temporal, em que se identifica, por meio do recurso cromático, a existência de um presente do presente "real" e um presente do presente "virtual". O *presente* de Neo é uma possibilidade de presente, que mascara a realidade, criado virtualmente pela rede de computadores conhecida como Matrix. Quando Neo consegue despertar dessa sua "realidade", o presente real é assustador: milhões de seres humanos são controlados pelas máquinas do mundo de Matrix. Essa poderosa rede de computadores "alimenta-se" dos impulsos cerebrais dessas pessoas confinadas a um estado vegetativo. O presente do presente, o presente "virtual" de Neo, com a coloração normal e em tons claros, é uma realidade alternativa, em que ele, antes de se livrar do controle de Matrix, vivia sem maiores problemas. No entanto, o verdadeiro presente é muito diferente e Neo descobre-se em uma realidade sombria, de atmosfera pesada: esse é o mundo de Matrix. Nele as cores frias mesclam-se com tons escuros; o verdadeiro presente é uma realidade assustadora e cruel. Em suma, temos aqui as cores claras e quentes marcando o presente do presente virtual, enquanto que as cores frias e escuras marcam o presente do presente real.

Quanto ao presente do passado, é preciso notar que alguns filmes, quando tratam de acontecimentos *já vividos*, baseados em fatos reais, como a Segunda Grande Guerra ou o velho oeste americano, por exemplo, em princípio, não necessitam de recursos para identificar a localização temporal de sua narrativa: o fato histórico, por si só, visualmente, é suficiente para marcar o presente do passado. Há, porém, filmes que podem situar um acontecimento que não é necessariamente um fato histórico em um passado distante. Nesse caso, um filme

que retrata um momento fictício, da era vitoriana, por exemplo, irá identificar o presente do passado pela figurativização da época em que se passam os acontecimentos: cenários, figurinos e modo de vida das personagens envolvidas no desenrolar da narrativa. Um detalhe precisa ser esclarecido: *Cidadão Kane* e *Sra. Dalloway*, por exemplo, não podem ser considerados filmes de localização temporal idêntica. *Sra. Dalloway*, rodado em 1997, tem como cenário o início do século XX (a Londres de 1923) e, por isso, sua ação localiza-se no presente do passado; *Cidadão Kane*, filmado em 1941, tem como cenário os Estados Unidos da década de 1940 e, portanto, sua localização é o presente do presente. Não se pode identificar a época em que o filme foi realizado com a localização temporal dos fatos narrados. Não importa se o filme foi rodado em 1941 e estamos em 2004: os acontecimentos narrados não são localizados no presente do passado, em relação ao presente em que vivemos, mas no presente do presente. Em suma, localização temporal é uma construção cinematográfica e não diz respeito ao presente do espectador. A época da filmagem pode ajudar a localizar temporalmente os fatos narrados, embora não seja imprescindível para isso.

A identificação visual da localização temporal do presente do futuro se dá de outra maneira. O filme *2001 - Uma odisséia no espaço* serve de exemplo. Uma elipse temporal e a figurativização, oriunda de um corte que representa milhares de anos na evolução do homem, marcam, visualmente, o presente do futuro: no espaço, uma nave com passageiros faz uma aterrissagem em uma plataforma na Lua. Nesse presente do futuro, as viagens espaciais para passageiros comuns são uma realidade. Esse presente não é apresentado por meio de legendas explicativas que identificam a localização temporal. É no plano visual que se estabelece o reconhecimento de uma época, de um presente ainda por vir. Esse futuro, assim como o da maioria dos filmes do gênero *ficção científica*, é visualmente figurativizado pelas maravilhas que a tecnologia conseguiu desenvolver, tais como naves espaciais, vôos interplanetários, plataformas e cidades em outros planetas, armas potentes e vários outros recursos que o

homem de hoje ainda não possui. Aliada ao *avanço tecnológico*, há também, em alguns casos, a *catástrofe*, que coloca a vida do planeta em xeque (em *A.I. - Inteligência artificial*, por exemplo, o descuido do homem com a camada de ozônio criou um efeito estufa devastador que derreteu as geleiras dos pólos, causando o desaparecimento de várias cidades litorâneas). Os cenários, os figurinos e o modo de vida das personagens também são elementos que auxiliam nesse processo de localização no presente do futuro. É bom lembrar mais uma vez, também nesse caso, que o ano da realização do filme não é o ano da localização temporal de sua narrativa. O filme de Stanley Kubrick, tomado como exemplo, foi rodado em 1968 e apresenta um futuro hipotético localizado em 2001. O fato de estarmos em 2004 não transforma o presente do futuro em presente do passado.

CAPÍTULO 3 - A PROGRAMAÇÃO TEMPORAL E A PROGRAMAÇÃO TEXTUAL NO CINEMA: ORDEM DOS ACONTECIMENTOS E DURAÇÃO

3.1 - A programação temporal no cinema: a representação da ordem dos acontecimentos

Se temos, como foi visto no capítulo anterior, a localização temporal no cinema como estratégia discursiva que se pode manipular e com isso criar um intrincado jogo com o tempo, a *programação temporal*, por sua vez, irá operar com a representação, sob diversos aspectos, dos fatos distintos que ocorrem na diegese fílmica.

Com o recurso da programação temporal, os fatos podem ser operados simultaneamente, sucessivamente ou de maneira invertida. Disso resulta que fatos distintos podem ser representados em uma concomitância, em uma sucessão ou em uma discordância em relação à cronologia dos acontecimentos.

Antes, porém, de esmiuçar como fatos distintos são representados, torna-se necessário expor o que a semiótica greimasiana define como *programação temporal*.

Segundo Greimas e Courtés (1979, p. 296), a programação temporal tem como principal característica a conversão do eixo das pressuposições em eixo das consecuições. O eixo das pressuposições representa a ordem lógica do encadeamento dos estados e transformações da narrativa, ou seja, dos programas narrativos, que são entendidos como um *enunciado de fazer que rege um enunciado de estado*. Dessa forma, a conversão desse eixo no eixo das consecuições dá lugar à exposição temporal e pseudo-causal das ações narradas. Diana Luz Pessoa de Barros (1988, p. 89) dirá que a programação temporal estabelece uma cronologia a partir da realização da sintagmatização dos tempos e que a ordem temporal irá

substituir a ordem lógica. Por esse processo, teremos a transformação da organização narrativa em história.

Um exemplo disso podemos encontrar em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. A ação central desse filme (a busca do cangaceiro Corisco por Antonio das Mortes), requer a organização de programas principais e secundários para sua realização. Pode-se, pois, dizer que a ordem narrativa irá consistir em, partindo do programa final, que é a captura e a morte de Corisco, ir, mediante uma cadeia de pressuposições lógicas, de um programa a outro, até o estado inicial que se caracteriza pela intenção de capturar Corisco e de acabar com a existência do mal perpetrado por ele. Greimas e Courtés (1979, p. 296) irão dizer que a programação temporal "tem como efeito inverter essa ordem e substituí-la por uma ordem 'cronológica' que dispõe os PN de uso²³ em consecução temporal". A programação temporal é a organização cronológica do discurso (BARROS, 1988, p. 89-90).

No filme que tomamos como exemplo, a busca de Corisco empreendida por Antonio das Mortes é realizada mediante uma organização de eventos que dá à narrativa uma ordem cronológica, em que Antonio das Mortes, após várias andanças e aventuras pelo sertão nordestino, encontra Corisco e mata-o, dando por encerrada sua missão. A programação temporal organizou os tempos da busca e do encontro; organizou os tempos da vida e da morte; organizou os tempos de Antonio das Mortes e de Corisco. Em suma, o encontro de ambos encerra os fatos iniciados a partir do estado inicial de Antonio das Mortes, que passam por sua luta e busca incessantes para acabar com o mal representado pelo cangaceiro.

José Luiz Fiorin observa que a programação temporal estabelece relações entre os acontecimentos e a temporalização do enunciado. Para Fiorin (1996, p. 242)

Os acontecimentos, que não têm temporalização, podem ser apresentados sucessivamente ou simultaneamente. A sucessão pode respeitar a relação de implicação lógica ou não, pode desenvolver-se de maneira progressiva em seu encadeamento de causa e consequência ou não.

O cinema, na representação dos acontecimentos, opera também dessa maneira. Um enunciado fílmico é uma rede de acontecimentos que está à disposição das várias possibilidades de construção da estrutura temporal da narrativa. A construção dessa estrutura temporal ora trabalha com o plano do conteúdo (relacionado com a programação temporal), ora com o plano da expressão (relacionado com a programação textual, de que trataremos no próximo item).

É sabido que a história, em um filme, pode ser contada de diversas maneiras e que os acontecimentos podem ser ordenados em decorrência das exigências estabelecidas por uma maneira de contá-los. As maneiras de ordená-los são a simultaneização, a sucessão e a inversão. Analisemos cada uma delas.

3.1.1 - Concomitância dos fatos distintos (a simultaneização dos acontecimentos)

A simultaneização é a indicação de que diferentes ações estão ocorrendo simultaneamente.

A simultaneidade dos acontecimentos no cinema, assim como na língua, pode ser indicada, de modo geral, sob duas formas: uma explícita e outra implícita. A marcação explícita de ações simultâneas ocorre quando um processo, como a divisão da tela, marca a simultaneidade. A implícita acontece, quando, por meio de cortes ou legendas, há um vaivém de uma ação para outra ou passa-se de uma para outra. Chamamos a primeira explícita, porque nela se mostram, ao mesmo tempo, acontecimentos simultâneos que ocorrem em espaços distintos. Chamamos a outra implícita, porque os fatos simultâneos são mostrados sucessivamente e processos, como legendas ou cortes, criam uma ilusão de simultaneidade.

Em *Monty Python em busca do cálice sagrado* (1974), de Terry Gilliam e Terry Jones, temos um exemplo da indicação implícita da simultaneidade dos acontecimentos. O rei

²³ Programas secundários em relação ao programa principal (PN de base).

Arthur, ordenado por Deus, convoca alguns cavaleiros para ajudá-lo a procurar o famoso cálice que Jesus Cristo usou na Última Ceia. O grupo dos cavaleiros separa-se e com isso temos quatro contos distintos: o conto de sir Robin, o de sir Galahad, o de rei Arthur com sir Bedevere e, finalmente, o de sir Lancelot. Sir Robin vai para o norte, para a floresta de Ewig, lugar sombrio, onde encontra o cavaleiro de três cabeças. Com a indecisão do cavaleiro em matá-lo ou não, sir Robin foge como um covarde. Sir Galahad, o puro, após atravessar uma floresta em meio a uma tempestade, chega a um castelo conhecido como Castelo Antraz, habitado por várias donzelas, que querem seduzi-lo e desviá-lo de seu caminho. Após resistir bravamente às tentações, consegue fugir do castelo com a ajuda de alguns cavaleiros que aparecem para auxiliá-lo. Sir Bedevere e o rei Arthur conversam com um bruxo que dá pistas estranhas aos dois. No meio de uma floresta assustadora encontram os temíveis cavaleiros que dizem "ni". Após um acordo, o rei Arthur e sir Bedevere partem à procura daquilo que os cavaleiros exigiram: um arbusto. Após receber uma misteriosa mensagem, sir Lancelot chega a um castelo para salvar uma vítima de um casamento forçado. Após lutar com os guardas e com todo mundo que vê pela frente, o bravo cavaleiro decepçiona-se com o que encontra: a carta era de um príncipe efeminado, que queria apenas cantar. A narrativa toma seu andamento central novamente quando o rei Arthur e sir Bedevere encontram sir Robin e juntos unem-se a sir Galahad e sir Lancelot. O grupo refeito, Arthur e os cavaleiros dão prosseguimento à jornada em busca do cálice sagrado.

As aventuras acontecem ao mesmo tempo. No entanto, essa simultaneidade de cada fato é ordenada de forma que cada cavaleiro vai realizando uma aventura por vez. Uma legenda introduz o nome de cada cavaleiro quando cada um deles tem um episódio novo e, ao mesmo tempo, simultâneo aos outros: a partir das orientações do rei Arthur, cada cavaleiro sai em busca de pistas que possam indicar o verdadeiro caminho para encontrar o cálice sagrado.

Sir Robin, sir Galahad, rei Artur com sir Bedevere e sir Lancelot partem rumo às suas aventuras na busca do Santo Graal.

No momento em que a legenda situa-nos no início de cada episódio dos cavaleiros, a temporalidade da narrativa que estava sendo contada é suspensa para que uma outra temporalidade, no caso a da primeira ação e, logo depois, as posteriores a ela, possa ser narrada e assim sucessivamente. Essa suspensão também acontece no caso dos episódios. Cada um deles possui a sua temporalidade particular, com algo parecido com começo, desenvolvimento e fim. A suspensão ocorre no final do episódio para que o seguinte prossiga com sua temporalidade. Cada legenda indica uma espécie de desencadeamento de outra temporalidade e de sua manifestação: é como se voltássemos ao instante da divisão dos grupos feita pelo rei Arthur e, a partir desse momento, cada episódio, com sua temporalidade particular, tem a sua progressão sucessiva até o início do seguinte, e assim por diante. Os episódios são simultâneos.

Pelo esquema exposto, podemos perceber que a diegese fílmica transcorre normalmente até o momento em que o rei Arthur divide os grupos. Cada cavaleiro tem uma aventura, como já vimos mais acima; tem também uma temporalidade particular, que se encerra quando sua aventura finda e inicia-se a aventura de um outro cavaleiro. Quando termina a narração das aventuras simultâneas, ocorre a reunião dos grupos e, a partir daí, a sucessão dos acontecimentos da diegese fílmica desenrola-se até seu final. O mesmo processo dessa marcação da simultaneidade dos acontecimentos podemos ver nos filmes que compõem

a trilogia *O Senhor dos anéis - A Sociedade do anel* (2001), *As Duas torres* (2002) e *O Retorno do rei* (2003), de Peter Jackson. Há uma separação em grupos e cada grupo desenvolve a sua própria temporalidade dos acontecimentos que é simultânea à dos demais.

Em *Narc* (2002), de Joe Carnahan, temos um outro caso em que a simultaneidade de fatos distintos é indicada explicitamente.

Nick Tellis é um policial da divisão de narcóticos do Departamento de Polícia de Detroit. Nick é do tipo de policial que trabalha disfarçado, arriscando a própria vida. Quase morre em uma missão e decide mudar de base de operação. Nick aceita trabalhar em um caso de homicídio ao lado de Henry Oak, um policial linha dura, que não tem a intenção de apenas prender os assassinos de seu parceiro. Uma investigação árdua tem início e os dois policiais partem em busca de pistas que possam ajudar a encontrar os verdadeiros assassinos do parceiro de Henry. Tanto Nick quanto Henry empreendem, cada um à sua maneira, uma investigação pelos submundos de Detroit. Simultaneamente Henry e Nick aventuram-se pelos lugares mais suspeitos possíveis: enquanto o primeiro vai para a região oeste, o outro vai para a região leste. Na diegese fílmica, uma cena explicita essa simultaneização dos fatos vividos tanto por Nick quanto por Henry: a princípio, a tela é dividida em duas, mostrando cada parte da divisão as ações simultâneas de Nick e Henry no submundo do crime. Essa exposição das ações divididas em duas partes na tela dura alguns segundos, quando há uma nova cisão e vemos a tela dividida em quatro partes e, em cada uma dessas partes, a progressão das investigações dos dois policiais. Alguns minutos depois as partes juntam-se e a tela volta ao normal.

Exemplo semelhante podemos ver no filme *A Máquina do tempo* (2002), de Simon Wells, em que a cena final apresenta uma curiosa simultaneização dos acontecimentos de forma explícita: a tela é dividida em duas partes e, em cada uma delas, ações simultâneas acontecem em um mesmo espaço, a casa do cientista, mas em épocas diferentes. No passado,

o criado do cientista perambula pela casa imaginando onde seu senhor poderia estar; no futuro, em relação ao passado do criado, o cientista, junto com um grupo de novos amigos, espreita uma construção abandonada e reconhece que se trata de sua antiga morada. As duas cenas acontecem simultaneamente, na tela, em um mesmo campo de visão.

Em princípio, podemos dizer que a narrativa fílmica, que tem como programação temporal a simultaneização (a concomitância dos fatos distintos), apresenta dois *modus operandis*:

a) o primeiro é aquele em que os acontecimentos simultâneos são narrados em sucessão, mas legendas ou cortes produzem a idéia de simultaneidade. O que ocorre, nesse caso, é que as temporalidades se alternam, criando, assim, um ritmo alternado na narrativa do filme. É o que ocorre em *Monty Python em busca do Cálice Sagrado*:

b) o segundo é aquele em que a simultaneidade é apresentada simultaneamente, como é o caso das ações dos dois policiais em *Narc* e das ações finais em *A máquina do tempo*. Nesse caso, não se altera o ritmo do desenrolar progressivo da história. Basta ver que os dois policiais de *Narc* tiveram suas ações simultâneas explicitadas na tela sem que para isso fosse preciso retardar o andamento da diegese fílmica. Podemos falar aqui, nessa explicitação de ações simultâneas, de um *ritmo contínuo* na progressão da narrativa.

3.1.2 - Sucessão dos fatos distintos (posteriorização dos acontecimentos)

A sucessão narrativa que respeita o desenrolar progressivo dos acontecimentos, está relacionada aos momentos de referência da localização temporal dos eventos. Os acontecimentos são temporalizados a partir do momento de referência inicial e são narrados em sucessão.

Como vimos, no capítulo anterior, uma narrativa fílmica pode ser contada em três momentos de referência (MR): MR presente, MR passado e MR futuro. Ao escolher um destes MR, por conseguinte, os acontecimentos vão sucedendo-se, a partir do presente inicial do presente, do passado e do futuro. Vejamos alguns exemplos:

a) MR presente (MA presente do *presente*)

Em *As Noites de Cabíria* (1957), de Federico Fellini, vemos o desenrolar da vida de Cabíria, uma prostituta que trabalha nas ruas de Roma e que sonha encontrar seu príncipe encantado. Os sonhos de Cabíria são confrontados com as decepções, os desapontamentos, os desencontros e as amarguras, que vão sucedendo-se em sua vida. Cabíria mora em um lugar afastado da cidade, cercada por gigolôs e outras prostitutas. Desde o início do filme, o seu grande sonho de encontrar um homem que a tirasse da "vida" cai por terra, ou melhor, na água: Cabíria é empurrada, da margem de um rio, por seu então namorado, quase afogando-se. A partir desse momento, todos os acontecimentos na vida da prostituta vão sucedendo-se em um desenrolar progressivo e contínuo: conhece um ator, Alberto Lazzaro, figura importante nas noites da alta sociedade romana e ilude-se novamente pensando que ele a escolheu como companheira; perde a fé quando vai a uma missa e percebe que ainda não conseguiu o marido que desejava; desilude-se mais uma vez com outro homem, Oscar, que promete levar Cabíria embora daquele lugar onde ela vivia: o tão esperado príncipe rouba todas as economias que ela havia guardado, inclusive o dinheiro da venda de sua casa. Do início ao final do filme, sua vida foi uma sucessão de acontecimentos infelizes, um desenrolar progressivo de grandes amarguras e decepções. Os acontecimentos são temporalizados no presente do presente e a partir daí são narrados numa sucessão.

b) MR passado (MA presente do *passado*)

Em *Chinatown* (1974), de Roman Polansky, na Los Angeles da década de 1930, uma mulher misteriosa contrata os serviços de um detetive particular para vigiar seu marido. A partir daí, uma série de envolvimento estranhos vai levando o detetive a enfrentar situações cada vez mais intrigantes e bizarras, envolvendo especulação imobiliária, corrupção, incesto e mortes. Há uma progressão contínua dos acontecimentos. As situações desenvolvem-se e há uma constante averiguação, por parte do detetive, dos fatos resultantes e assim

sucessivamente até o clímax da narrativa. Os acontecimentos são temporalizados no presente do passado e narrados sucessivamente.

c) MR futuro (MA presente do *futuro*)

Em *A.I. - Inteligência artificial* (2002), de Steven Spielberg, em um futuro onde o efeito estufa derreteu as calotas polares e muitas cidades litorâneas, entre elas Nova York, Veneza e Amsterdã, foram inundadas pelos oceanos, David, um menino-andróide criado para desenvolver emoções humanas e dependência afetiva, é ofertado por uma indústria de autômatos a um casal cujo filho está em uma espécie de coma. As feições de David são muito reais e todos crêem ser ele um menino de verdade. David e Mônica, a mãe do menino em coma, desenvolvem uma relação muito forte, como mãe e filho de verdade. Tudo vai indo muito bem até o dia em que o filho de Mônica desperta de seu estado vegetativo. A convivência dos dois meninos desencadeia uma série de ciúmes e mal-entendidos fazendo Mônica abandonar David em meio a uma floresta sinistra. A partir desse momento, uma série de aventuras leva David a procurar seu verdadeiro objetivo: encontrar a Fada Azul e pedir a ela que o transforme em um menino de verdade, pois só assim teria o amor de Mônica de volta. A aventura de David, dividida claramente em três atos, mostra o processo da busca do menino-andróide para a realização de seu sonho. Em um desenrolar contínuo, vemos as peripécias de David, que tematizam a segregação, o medo da solidão, a busca do amor familiar e maternal e sua aceitação. A sucessão narrativa respeita o desenrolar progressivo dos acontecimentos que envolvem David e o seu sonho de tornar-se um menino real. Os acontecimentos são temporalizados no presente do futuro e os fatos são narrados sucessivamente.

3.1.3 - Inversão da ordem dos acontecimentos

A inversão é a colocação em ordem diferente dos acontecimentos sucessivos. Uma sequência de eventos é narrada do fim para o começo. Dois filmes ilustram bem esse procedimento de programação temporal: *Amnésia* (2001), de Christopher Nolan, e *Irreversível* (2001), de Gaspar Noé.

3.1.3.1 - Inversão acionada por um actante do enunciado

Em *Amnésia*, um homem perde a memória em decorrência do impacto que sofreu pelo brutal assassinato de sua mulher. Após esse choque, ele só é capaz de se lembrar dos últimos 15 minutos que viveu. Na tentativa de ir atrás dos assassinos de sua esposa, ele tatua em seu corpo os nomes das pessoas que conheceu e os vários locais por onde esteve para não esquecê-los. Seu corpo torna-se uma agenda. A partir daí, a história toda é contada de trás para frente: a solução do crime encontra-se no início, que é o fim da narrativa. Como a memória do homem só é capaz de registrar os últimos 15 minutos, ele começa a reconstituir a história a partir das anotações em seu corpo. A narrativa desenvolve-se então com base nos nomes e nos locais registrados na pele do protagonista. Os acontecimentos vão sendo reconstituídos de acordo com os nomes de pessoas ou de lugares que escolhe ler em seu próprio corpo. Essa mudança da ordem de sucessão dos acontecimentos é regida por um actante do enunciado, o homem com amnésia. O efeito de sentido resultante (a angústia, o desespero) é obra desse enunciador desmemoriado, que produz uma programação temporal não "natural".

3.1.3.2 - Inversão acionada pelo actante da enunciação

Em *Irreversível*, o estupro de uma mulher leva dois homens ao submundo de uma grande cidade francesa. Eles investigam lugares suspeitos, pontos de prostituição e de venda de drogas, entram em bares sadomasoquistas e encontram toda espécie de pessoas envolvidas nesse "novo mundo". Irreversível é o tempo. Como uma espécie de epígrafe, há a seguinte frase no início do filme que narra o epílogo da história: "o tempo destrói tudo". É a partir dessa premissa que o filme ganha o seu desenrolar "inverso". A história é narrada de trás para frente até atingir seu epílogo que é o prólogo do filme, fechando o ciclo: "o tempo destrói tudo". A irreversibilidade do tempo trabalhada nesse filme é um efeito de sentido resultante do ponto de vista de um actante da enunciação, o diretor. O longo retrocesso, que, às vezes, leva a uma sensação nauseante, dado que algumas cenas têm a câmara em espiral, quer transmitir a idéia da irreversibilidade do tempo em sua marcha destrutiva.

Vamos fazer um quadro para visualizar as possibilidades de programação temporal no cinema:

3.2 - A programação textual do tempo no cinema: a duração semiotizada

É preciso, inicialmente, estabelecer uma distinção entre a programação temporal e a programação textual.

Notam Greimas e Courtés (1979, p. 297) que

a programação temporal, que resulta no estabelecimento de uma cronologia, não deve ser confundida com a programação textual (...) que o enunciador efetua obedecendo às coerções e aproveitando as liberdades devidas à natureza linear (temporal ou espacial) do texto.

Diana Luz Pessoa de Barros observa que a programação temporal, que realiza a sintagmatização dos tempos e estabelece uma cronologia, deve ser distinguida da programação textual, em que o sujeito da enunciação "tem, por exemplo, liberdade para reorganizar a cronologia" (1988, p. 89-90).

Fiorin reserva à programação temporal "somente àquilo que é manifestado pelo tempo crônico ou que diz respeito à sucessividade ou simultaneidade dos acontecimentos" (1996, p. 234).

No que se refere à programação textual, o autor de *As astúcias da enunciação* tem uma concepção um pouco mais restrita. Fiorin considera que pertencem ao nível discursivo "toda organização temporal marcada por meio de formas gramaticais e do estabelecimento de relações no interior do texto" (1996, p. 248). Com relação ao nível textual, pertencem a este somente aqueles procedimentos que têm por objetivo, de alguma forma, obedecer às coerções da linearidade ou evitá-las.

Fiorin observa que a programação textual "está relacionada tão-somente ao plano da expressão. Já simultaneidades, anterioridades e posterioridades são relações do plano do conteúdo e, por conseguinte, pertencem ao nível do discurso" (1996, p. 248).

Tomaremos, como ponto de partida, a concepção de Fiorin, restringindo-a ainda mais. A programação textual diz respeito à manifestação da duração no texto. Todos os acontecimentos discursivizados apresentam uma duração e ela pode ser manifestada, no texto, de três maneiras:

- a) *identidade*: a duração na manifestação é idêntica à duração do acontecimento discursivizado;
- b) *expansão*: a duração na manifestação é maior do que a duração do acontecimento discursivizado;
- c) *condensação*: a duração na manifestação é menor do que o acontecimento discursivizado.

3.2.1 - Identidade

A identidade pode ser tratada como aquele fenômeno em que o tempo da projeção corresponde ao mesmo tempo dos acontecimentos. É o tempo "real" que se transforma em tempo na manifestação do discurso criando assim a ilusão de que aquele tempo representado, na diegese fílmica, aconteceu realmente daquela maneira em que foi exposto. Corresponderia ao que Marcel Martin (1990, p. 222) classifica como o "tempo respeitado". Martin salienta que foram poucos os filmes que tentaram respeitar o desenrolar temporal integralmente (em que na tela é representada uma ação cuja duração é idêntica à do próprio filme). Talvez devêssemos tratar a *identidade* como o *tempo representado*. Há certos filmes que tentam manter exatamente a mesma escala temporal da "realidade". Vimos que há filmes em que a duração da projeção compreende a duração da diegese. Entre outros, podemos citar a tentativa de Alfred Hitchcock ao filmar *Festim diabólico* (1948) em um único plano; Fred Zinnermann, em *Matar ou morrer* (1952), relatou a história no tempo compreendido entre o recebimento da ameaça pelo xerife e o duelo final: exatamente 85 minutos (marcados pelos relógios

espalhados nos cenários); Agnès Varda filmou seu *Cléo de 5 às 7* (1962) em exatamente duas horas, ou seja, o tempo da duração da projeção do filme é o tempo de duas horas na vida da protagonista. Voltando a *Festim diabólico*, um detalhe interessante é que Hitchcock prometeu o filme rodado em um único plano, sem cortes. Acontece que, devido às possibilidades técnicas existentes na época, o mestre do suspense usou de um truque: como as latas de filmes compreendem rolos de quase dez minutos de duração, o diretor usou tomadas escuras para que o espectador não percebesse as "emendas" no processo da montagem do filme. O diretor aproximava o foco da câmara de objetos e espaços escuros e, assim, congelando a imagem, trocava os rolos de filmes. A impressão de continuidade ininterrupta e sem cortes tornou o filme um referencial quando o assunto é o tempo representado. As "emendas" feitas pelo diretor são quase imperceptíveis. Recentemente, Aleksandr Sokúrov, em *Arca russa* (2002), utilizando-se do processo digital, realizou a idéia de Hitchcock de um plano único representado na tela. O diretor russo realizou seu filme no tempo da história narrada, em um único plano-seqüência, sem cortes. A diegese compreende 97 minutos em que todas as 35 salas do museu Hermitage, em São Petersburgo, são mostradas durante um baile realizado pela realeza russa.

Em *Tempo esgotado* (1995), de John Badhan, encontramos um outro exemplo do tempo representado. Nesse filme, um casal seqüestra a filha de um contador e ordena que, para ter a menina de volta, ele deve matar uma candidata ao governo. O suspense é desenvolvido no "tempo real", ou seja, nos 80 minutos que o contador tem para cumprir sua "missão". O diretor Badhan utilizou alguns recursos para ajudar a aumentar ainda mais o suspense: espalhou vários relógios pelos cenários e usou longos planos sem cortes na montagem, criando assim uma tensão e uma atmosfera asfixiantes.

Mais recentemente, um seriado de televisão (para não nos desviarmos muito de nosso objeto de estudo que é o cinema) vem usando a representação do "tempo real" de maneira

interessante e curiosa. Nesse seriado, intitulado *24 horas* (2001), criado por Joel Surnow e Robert Cochran, cada um dos 24 episódios mostra uma hora exata de um dia na vida do agente especial Jack Bauer, da divisão antiterrorista de um órgão militar conhecido por CTU. Nesse tempo, Jack Bauer precisa negociar com seqüestradores, que raptaram sua esposa e filha, além de proteger, de um atentado iminente, um candidato negro à presidência dos Estados Unidos.

Esse fenômeno da identidade temporal, do tempo representado, da idéia da narrativa "em tempo real", é um processo raro no cinema. Além de dar à narrativa uma atmosfera repleta de suspense e tensão, bem como um aspecto asfixiante que deixa o filme com um andamento que "prende" a atenção do espectador, contribui para criar um efeito de sentido único na diegese fílmica, resultante da programação textual: a realidade da escassez do tempo.

3.2.2 - Expansão

A expansão também é um dos recursos que busca, na diegese fílmica, manipular a representação da duração em favor do tempo do discurso.

A característica fundamental da expansão é a seguinte: uma seqüência que ocorre em instantes, numa fração de pensamento, no filme irá durar muitos minutos. Vejamos alguns exemplos:

Em *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, um bando de delinqüentes, em um futuro próximo, pratica ações ultraviolentas, tais como espancar mendigos, invadir casas e maltratar seus moradores, estuprar mulheres indefesas, etc. O chefe do bando, Alex, é preso e levado para ser reabilitado em uma prisão de segurança máxima. Nesse lugar, Alex irá sofrer uma espécie de lavagem cerebral. Já preso, ele fica sob os cuidados do capelão da penitenciária. Uma cena importante acontece na biblioteca da penitenciária. Alex encontra-se

sentado, com um livro enorme aberto à sua frente: a Bíblia ("o grande livro"). Alex lê, compenetrado, passagens do Novo Testamento e fica maravilhado, imaginando situações que poderiam acontecer com ele. Em uma sequência, vemos Alex, trajando um uniforme de centurião romano, dar chicotadas em Jesus Cristo. Um misto de êxtase e felicidade está estampado em seu riso de satisfação; mais adiante, Alex está no meio de uma batalha lutando contra cristãos, golpeando-os com sua espada manchada de sangue; em outra cena, vemos Alex deitado em uma cama de rei, rodeado de comidas e bebidas exóticas, sendo servido por três escravas seminuas; há um corte e voltamos para a biblioteca e para Alex que tem um aspecto de alguém que está fantasiando, sonhando acordado. Essas cenas passaram-se, na mente de Alex, em frações de segundos, ou seja, o instante em que ele imaginava estar longe da prisão, em outra época, durou, na tela, um tempo maior do que aquele em sua mente. Na verdade, essas cenas passaram-se na fração de segundos em que Alex cogitava uma vida mais emocionante do que aquela que estava levando na penitenciária.

Exemplo semelhante encontramos em *A Última tentação de Cristo* (1988), de Martin Scorsese: crucificado, Jesus é tentado pelo diabo que lhe promete uma vida diferente se o filho de Deus o aceitar como mestre. Há um brilho intenso na cena e em um corte rápido estamos em outra sequência: Jesus está feliz, ao lado de seus filhos e de sua esposa, Maria Madalena. Vive cultivando a terra e realizando alguns serviços de carpintaria. A vida bucólica traz a Jesus Cristo tranquilidade e alegria. Tudo vai bem até o dia em que Jesus encontra um anjo e ele faz o Filho de Deus tomar consciência de sua missão. Nesse momento, um corte rápido leva-nos de volta a Jesus crucificado e desacordado. Essa longa sequência da nova vida de Jesus se passou numa fração de segundos, depois que ele ouviu o que lhe disse o diabo – o instante em que Jesus Cristo realizou em pensamento seu desejo de não estar mais ali, crucificado e sofrendo, para estar ao lado de Maria Madalena e levar a vida de um homem normal.

A expansão tem um valor semelhante ao do futuro do pretérito: serve, em geral, para determinar o que poderia ter sido e não foi.

3.2.3 - Condensação

Assim como a expansão, a condensação também é um fenômeno da programação textual do tempo no cinema.

O tempo condensado é aquele que é mais utilizado na programação textual do cinema.

Já dizia Marcel Martin (1990, p. 221-222) que este recurso é a maneira mais habitual de o cinema manifestar o tempo, que ele considera sob o ponto de vista da duração²⁴.

Parece haver no cinema uma regra geral, ainda que com algumas exceções, que diz que os tempos "desnecessários" ao andamento da narrativa devem ser eliminados²⁵. Ou seja, a unidade dramática do discurso cinematográfico opera com condensações.

Convém observar que, embora o tempo possa ser manipulado com certa liberdade, trabalhar com um período muito grande de tempo em um filme pode, às vezes, ocasionar uma certa perda de força dramática. O discurso tende a não sustentar sua intensidade narrativa. O filme *Intolerância* (1916), de David W. Griffith, pode ilustrar o que acaba de ser dito. Ele abrange toda a história da humanidade, desde o império babilônico até a atualidade, e, ainda

²⁴ Insiste o autor de *A linguagem cinematográfica* nesse modo de textualizar o tempo, por meio de uma atividade "criadora da decupagem e da montagem", que opera em duas etapas (1990, p. 222): na primeira há a "colocação em evidência de uma continuidade causal única e linear na trama das séries múltiplas da realidade corrente" para, em seguida, na segunda etapa, haver uma supressão "dos tempos fracos da ação, ou seja, daqueles que não são diretamente necessários para a definição e o progresso da sequência dramática". Martin observa que essa condensação da duração e essa impressão de plenitude vivida que, ao estar diante de um filme, experimentamos, advém dessas duas etapas, a colocação em evidência e a supressão, e que isso "constitui um dos principais fatores de seu poder de sedução". O tempo condensado da ação narrativa é um dado especificamente estético mas que leva em conta as alternâncias de automatismo e consciência clara da vida real e, sobretudo, a "decantação que se produz na memória em benefício apenas dos acontecimentos que nos 'concernem' diretamente e em profundidade, ainda que os motivos de nossa seleção mnemônica sejam inconscientes" (*Idem*).

²⁵ Stephenson e Debrix (1969, p. 113-14) notam que o cinema descende do drama moderno e que neste se tornou permissível certa *condensação do tempo*. O dramaturgo de hoje tem certa liberdade para trabalhar com o tempo, apresentando numa peça, gerações ou a vida de um homem, por exemplo, desde seu nascimento até sua sepultura na forma de uma série de episódios.

que essa abrangência possa mostrar uma certa continuidade histórica, os vários episódios nunca chegam realmente a formar uma unidade. Por isso, o efeito dramático do filme termina por não ser tão vigoroso quanto um outro do mesmo diretor, *O Nascimento de uma nação* (1915). Este abarca os poucos anos da Guerra Civil americana²⁶. A condensação dos acontecimentos dos anos de guerra teve um forte efeito dramático, formando um unidade coesa, fazendo de *Nascimento de uma nação* um filme mais vigoroso e, sobretudo, mais elaborado em suas programações temporal e textual.

Inutilia trunquat (cortar o que é inútil, desnecessário), para tomar de empréstimo um dos preceitos do Arcadismo, rege o processo da condensação.

No cinema, o corte plano a plano é um meio para condensar a narrativa: encurta o tempo e exclui o não essencial²⁷. Os cortes do que é considerado *não essencial* precisam ser feitos cuidadosamente, pois há sempre o risco de transformar a narrativa numa "colcha de retalhos" sem qualquer coerência ou coesão.

No caso da condensação, o espaço, num processo de embreagem heterocategórica, pode manifestar o tempo. Como exemplo, vejamos o caso de *2001 - Uma odisséia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick. Esse filme apresenta uma seqüência inicial, que termina com um belo corte, que sintetiza milhares de anos da história da humanidade: na "aurora do homem", vemos um grupo de primatas que aos poucos vai descobrindo como utilizar o fogo, como viver em grupo e como criar utensílios e armas com as coisas que existem ao seu redor.

²⁶ Os dois filmes citados de David W. Griffith são dois clássicos indiscutíveis da história do cinema. De forma alguma nossa pequena interpretação, realizada com o único propósito de ilustrar um ponto teórico por nós enunciado, tira o mérito desses filmes. Ambos devem ser vistos e revistos não só pelo fato de marcar o avanço das técnicas de filmagem, mas também por iniciar aquilo que mais tarde foi estabelecido por vários teóricos da sétima arte como a *linguagem cinematográfica*.

²⁷ Stepheson e Debrix fazem uma importante observação a respeito disso. Para os autores o diretor precisa ter constantemente presentes em seu trabalho, entre outras, as seguintes perguntas: *quanto tempo da narrativa pode ser excluído?*; *a narrativa deve desenvolver-se em que velocidade?* Se o diretor excluir demais, irá prejudicar a seqüência da narrativa (1969, p. 115). Os autores de *Cinema como arte* salientam que, como no caso do espaço, é possível excluir "mais entre seqüências do que dentro da mesma seqüência, e os vários recursos de transição (...) assim como transportam o espectador por sobre uma mudança de local também o transportarão por sobre uma mudança de tempo" (*Ibidem*).

Misteriosamente, surge um estranho monolito negro perto dos arredores das cavernas, o que os deixa inquietos. Os primatas que descobriram o monolito sofrem ameaças de um outro grupo agressivo e hostil. Os primatas que vigiam o monolito aprendem a utilizar ossos de animais como armas. O grupo hostil quer dominar a área do monolito, que pertence ao primeiro grupo. Há uma briga e aqueles levam a pior: são massacrados pelo grupo que agora usa armas. Em um momento de êxtase pela vitória, um dos primatas joga um osso para cima, como se quisesse atingir o céu. A câmara acompanha o osso em sua trajetória. Quando ele começa a cair, há um corte e, em seu lugar, surge uma nave espacial que está a caminho do planeta Terra. Nessa cena, tempo e espaço foram excluídos. Condensou-se toda a história do homem, desde sua origem até a conquista espacial, em poucos segundos. A transição de um tempo e um espaço para outro tempo e espaço aconteceu sem que para isso fossem necessárias maiores explicações. Mudou-se o local, mudou-se o tempo. Num único plano foi englobada toda a evolução da humanidade.

Outro exemplo podemos observar no filme *O Satânico Dr. No* (1962), de Terence Young. Uma bela espiã pretende preparar uma armadilha para capturar James Bond. Sabendo de sua fama de mulherengo, a moça convida-o para ir visitá-la em sua casa na montanha. Enquanto ela, por telefone, dá instruções ao agente especial de como chegar até sua casa ocorre uma fusão e vemos Bond já em seu carro, no meio da auto-estrada, seguindo as orientações que a voz em *off* da espiã está dando. Nesse processo, houve uma exclusão de todos os preparativos de Bond para dirigir-se à casa da montanha. Excluiu-se um tempo (e também um espaço) que não tinha a menor importância para o desenvolvimento da narrativa do filme.

Como vimos, as exclusões de algumas unidades de tempo de uma cena a outra colaboram em muito para que a estrutura narrativa de um filme ganhe mais dinamismo. As transições de tempo, quando operadas pelo mecanismo da exclusão da unidade de tempo,

ganham uma flexibilidade discursiva, sem que com isso a compreensão da seqüência da narrativa em desenvolvimento seja prejudicada.

Uma observação deve ser feita quando se trata da condensação no cinema. Se a programação textual do tempo está, como observou Fiorin (1996, p. 248), relacionada somente ao plano da expressão, resta esclarecer de que forma a condensação é acionada na estrutura do discurso fílmico. Preservar ou excluir unidades de tempo, como vimos mais acima, é uma estratégia determinada pelo programador textual, que não é outro senão o sujeito da enunciação: no caso, o diretor. Se prestarmos mais atenção aos exemplos mostrados acima, essa afirmação fica clara. Em *2001 - Uma odisséia no espaço*, a exclusão do tempo transcorrido entre a transição da aurora do homem e a conquista espacial é uma estratégia do sujeito da enunciação, textualizada por um corte entre as duas cenas.

CAPÍTULO 4 - A ASPECTUALIZAÇÃO DO TEMPO NO CINEMA

4.1 - A aspectualização: elementos teóricos

Neste capítulo, trataremos da aspectualização no engendramento do discurso cinematográfico e os efeitos que o olhar do observador sobre a ação produz no desenvolvimento de sua diegese.

Antes, porém, torna-se necessário apresentar a maneira como a semiótica francesa aborda a questão do aspecto.

Greimas e Courtés (1979, p. 21) apontam que a aspectualização pode ser entendida, no quadro da discursivização, como um dispositivo de categorias aspectuais nas quais se revela a presença implícita de um observador.

A aspectualidade, assim como a temporalidade, é um efeito de sentido que qualquer discurso temporalizado comporta. O efeito da aspectualidade resulta dos investimentos das categorias aspectuais que convertem as funções lógicas dos enunciados narrativos em processo. Aparecerá então a aspectualidade como relativamente independente da instância da enunciação (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 22).

Em *Analyse sémiotique du discours*, Courtés diz que a temporalidade não é, na realidade, perceptível senão por meio de sua aspectualização. Observa ele que toda função narrativa que se inscreve no tempo vai apresentar-se concretamente como um "processo", ou seja, como o desenvolvimento de uma ação em relação a um sujeito observador pressuposto (que se identificará, eventualmente, com o narrador). Passa-se, por assim dizer, de uma transformação do tipo categorial (quando se vai, por exemplo, no nível narrativo, de um estado 1 a um estado 2 ou, no nível fundamental, de um termo a seu contrário) a uma

apresentação de forma gradual, que articula o processo segundo seus diferentes aspectos possíveis (COURTÉS, 1991, p. 265).

A aspectualização é distinta da temporalização: ela é como uma espécie de quadro suscetível de sobredeterminar cada uma das formas temporais.

A definição em geral atribuída ao aspecto é a de que ele é "um ponto de vista sobre a ação" (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 22), pois, como vimos, a aspectualização transforma as funções narrativas, de tipo lógico, em processo, graças ao observador colocado no discurso enunciado (BARROS, 1988, p. 91).

Para os autores do *Dicionário de Semiótica* (1979, p. 22), a ação realizada por um sujeito no discurso aparece como

uma "marcha", um "desenvolvimento". Sob esse ponto de vista, a aspectualização de um enunciado (frase, seqüência ou discurso) corresponde a uma dupla debragem: o enunciador que delega no discurso, por um lado, um (...) sujeito do fazer e, por outro, um sujeito cognitivo que observa e decompõe esse fazer, transformando-o em processo, caracterizado então pelos semas duratividade ou pontualidade, perfectividade ou imperfectividade (acabado/não-acabado), incoatividade ou terminatividade.

Disso resulta que, embora o processo seja temporal, ele é apreendido e sobredeterminado pelo aspecto.

Os aspectos discursivos são caracterizados pelas categorias aspectuais organizadas em sistemas (Barros, 1988, p. 91)

Barros (1988, p. 91) mostra que o arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar um processo, toma a forma de:

Incoativo (pontual)	→	Durativo (descontínuo ou contínuo)	→	Terminativo (pontual)

Courtés (1991, p. 266) observa que, na categoria pontual vs durativo (que prefere às categorias aspectuais tradicionais), o primeiro termo é suscetível de uma articulação da seguinte maneira:

segundo sua posição, o pontual corresponderá ao **incoativo**, se ele está situado no início do processo, e ao **terminativo** se ele marca o fim. Como exemplo, tomemos o caso do deslocamento do pai em direção à floresta em *La baba-jaga*:

O tomo segundo do *Dicionário de semiótica* de Greimas e Courtés (1986, p. 19) acrescenta uma observação importante:

O observador desempenha um papel de uma escala de medida antropomórfica que, aplicada à ação realizada por um sujeito operador instalado no discurso transforma-a em processo inscrito no tempo, no espaço, e transforma a 'qualidade' da realização.

Há duas maneiras fundamentais de aspectualização do tempo: a quantitativa, que diz respeito ao andamento, ao ritmo do discurso; a qualitativa, que concerne ao desenrolar do processo.

O procedimento da aspectualização, além de sobredeterminar a categoria de tempo, também pode ser empregado nas categorias de pessoa e de espaço, gerando assim a

aspectualização actorial e a aspectualização espacial. A actorialização pode ser acompanhada da aspectualização se, por exemplo, "as personagens do enunciado modificam seu modo de realizar uma ação" ou, "se o discurso procede a uma comparação entre dois atores realizando a mesma ação, qualificando diferentemente seu modo de fazer" (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 20). Já a aspectualização espacial tem a ver com os diversos lugares, no discurso espacializado, "que são postos em relação pelo movimento ou pela visão dos sujeitos do enunciado. As categorias de distância podem ser consideradas equivalentes àquelas da duração na aspectualização temporal: se dois lugares são 'distantes', o sujeito observador fará o registro sucessivo do início da caminhada no primeiro lugar (aspecto incoativo), a progressão de sua caminhada (aspecto durativo), depois a chegada ao segundo lugar (aspecto terminativo)" (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 19). Por mais instigantes que sejam as aspectualizações actorial e espacial, o intuito de nosso trabalho, neste momento, é tentar dar conta da problemática da aspectualização temporal no discurso cinematográfico.

O aspecto é resultante de um olhar do observador. Não vamos entrar aqui em exaustivas definições a respeito do observador (e nem nos aprofundaremos nas questões que envolvem o conceito de narrador) visto que isso daria um longo debate e este não é o nosso propósito, neste momento. É necessário, porém, expormos uma síntese daquilo que seria o narrador, para a semiótica e para a estética do cinema, assim como o observador, para compreender melhor a questão da aspectualização sob o ponto de vista do observador delegado pelo enunciador no enunciado fílmico.

Um tema que sempre foi caro aos estudos cinematográficos diz respeito à problematização do *autor/narrador*.

Em um dos grandes livros dedicados aos estudos da sétima arte, *A Estética do filme*, de Jacques Aumont et al., essa problematização toma um viés curioso na medida em que, parecendo querer dar como encerrada essa discussão, os autores (1995, p. 111) propõem:

A função do narrador não é 'expressar suas preocupações essenciais', mas selecionar, para a condução de sua narrativa, entre um certo número de procedimentos dos quais ele não é, necessariamente, o fundador, mas, com maior frequência, o utilizador. Para nós, o narrador seria, portanto, o diretor, *na medida em que ele escolhe* determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de decupagem, determinado tipo de montagem, *por oposição a outras possibilidades* oferecidas pela linguagem cinematográfica. A noção de narrativa entendida desse modo não exclui, por isso, a idéia de *produção* e de *invenção*: o narrador de fato produz, ao mesmo tempo, uma narrativa e uma história, da mesma forma que inventa certos procedimentos da narrativa ou certas construções da intriga. Essa produção e essa invenção, porém, não nascem *ex nihilo*: desenvolvem-se em função de figuras já existentes, consistem, antes de mais nada, em um trabalho sobre a linguagem.

Antes de comentar essa passagem, é interessante atentar para uma observação de José Luiz Fiorin quando trata da necessidade de distinguir o autor do narrador no âmbito da teoria da enunciação, distinção esta que serve muito bem para percebermos que essa questão que envolve a problematização do narrador é bem mais complexa do que aparenta. Mostra Fiorin (1996, p. 65) que a enunciação tem dois níveis: o primeiro tem, como actantes, o enunciador e o enunciatário, sendo enunciador o destinador implícito da enunciação e enunciatário o destinatário implícito; o segundo nível é aquele do destinador e destinatário instalados no enunciado. Nesse caso, trata-se de narrador e narratário, os actantes da enunciação enunciada. Em decorrência desses fatos

mesmo que não haja um *eu* explicitamente instalado por uma debreagem actancial enunciativa, há uma instância do enunciado que é responsável pelo conjunto de avaliações e, portanto, um *eu*. (...) Há, pois, um narrador implícito e um narrador explícito (FIORIN, 1996, p. 65-66).

Afirmar que o narrador é o diretor é adotar um ponto de vista ontológico e não semiótico. O narrador é o actante, instalado no enunciado, que conduz a narrativa. É diferente do autor. Somente o autor implícito, instância semiótica, tem pertinência para a teoria da enunciação. Se operássemos com o autor real, cairíamos numa crítica de viés biográfico e psicologizante.

Somente adotando um ponto de vista empirista e não semiótico, pode-se dizer que, quando vemos uma cena, como por exemplo a cena inicial de *Hiroshima, meu amor*, em que os amantes estão entrelaçando-se, estamos vendo aquilo que o diretor-narrador quer que vejamos.

Se aceitássemos que, no caso de *Hiroshima*, Resnais é o narrador, estaríamos simplificando o processo real de produção do filme. Se atentarmos para a equipe técnica que realmente auxilia o diretor a realizar o filme (diretor de fotografia, roteirista, montador, continuísta, iluminador, cenógrafo), dizer de imediato que o narrador é o diretor porque é ele quem escolhe determinado ângulo, determinada cena, determinada posição dos atores, entre outros recursos, estaremos simplificando algo muito complexo. Os sentidos criados no filme não pertencem só ao diretor: há o montador, o figurinista, o iluminador, etc. O problema é que Aumont et al. dão uma definição não semiótica do narrador. Se seguirmos esse modo de ver as coisas, teríamos que considerar outros elementos envolvidos no processo fílmico. E aí, em cada situação real, teríamos um narrador diferente, que poderia ser o montador, o roteirista, o autor da história, etc. Diz-se que Resnais é um diretor que se apaga diante de seus roteiristas, diante de escritores talentosos (Duras, Robbe-Grillet, Semprum, entre outros), ao invés de dar curso livre a sua imaginação. É um diretor a serviço dos outros; ele está ali, no momento da filmagem, para colocar na tela do cinema aquilo que estava em livro. Nesse caso, diante do apagamento do diretor, diríamos que o roteirista é o narrador? Não. Alain Resnais "apaga-se" diante de outros; disso resulta seu estilo, seu modo de filmar. Essa é a marca de sua autoria.

É preciso ver a questão do ponto de vista semiótico. Sob a ótica da produção do sentido, o diretor é o autor, dado que ele dá um ponto de vista unitário à produção do texto cinematográfico. Só a ele pertencem seus filmes; ele é a referência de suas obras. No entanto, não se trata do diretor de carne e osso, mas do diretor implícito, instância semiótica criada

pelo conjunto da obra, que nos permite distinguir Resnais de Hitchcock. O autor-diretor, do ponto de vista da significação, é efeito de sua obra.

O diretor-enunciador delega a uma instância enunciativa, instaurada no enunciado, a tarefa de conduzir a narrativa. Em geral, o narrador cinematográfico é implícito (narrador em 3^a pessoa). O procedimento mais comum, no cinema, é fazer os fatos como que se narrarem a si mesmos, à maneira dos escritores naturalistas, pois isso cria uma forte ilusão referencial. No entanto, muitos filmes são narrados em primeira pessoa e não estamos falando daquelas películas em que a narração verbal é em primeira pessoa, mas daquelas em que, por procedimentos visuais, mostra-se o filme como ficção e não como realidade. Veja-se, por exemplo, *E la nave va* (1983), de Fellini.

No entanto, a questão do narrador cinematográfico precisa ser estudada, de maneira mais profunda. Estamos pontuando-a apenas para distinguir o narrador do observador.

Diana Luz Pessoa de Barros (1988, p. 81) reserva o termo narrador somente para o sujeito que, explicitamente, "assume a palavra no discurso". No que tange ao observador, este é entendido como a não-explicitação no texto do papel temático "narrador". Se tomarmos a "clássica" divisão entre as narrativas em primeira e em terceira pessoas, proposta pelos estudos da Teoria Literária, no primeiro caso teríamos o papel do narrador e, no segundo, o de observador.

Greimas e Courtés (1979, p. 259-260) propõem chamar observador o sujeito cognitivo delegado pelo enunciador e instalado por ele, graças ao procedimento de debreagem, no discurso enunciado, em que ele exerce os fazeres receptivo e, eventualmente, interpretativo de carácter transitivo, que, por sua vez, incidirão sobre os actantes e os programas narrativos envolvidos no desenvolvimento da narrativa. Os modos de presença do observador no discurso são vários: pode estar implícito, em sincretismo com o narrador ou pode estar

instalado no enunciado (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 259-260). Mostram os autores, com isso, que há duas instâncias diferentes: uma do observador e outra do narrador²⁸.

Fiorin, ao estabelecer a existência de narradores implícitos e explícitos, altera o conceito de observador. Para ele, o observador encarrega-se da função cognitiva da narrativa, enquanto o narrador tem a função de relatar. Os dois actantes podem estar em sincretismo, mas podem ser distintos, quando há variações de saber a respeito de um fato, ao longo da narrativa (FIORIN, 1996, p. 103-107).

A cena acelerada da relação sexual entre Alex e duas garotas, em *Laranja mecânica* (analisada detidamente mais adiante), serve para exemplificar o que foi dito sobre o observador: houve a instalação, feita pelo enunciador, no enunciado fílmico, de um observador. O andamento acelerado, semelhante a um *presto* na música, foi o resultado do ponto de vista desse observador. Aspectualizou-se o andamento pelo viés do observador para produzir um efeito de sentido na diegese fílmica. O observador está implícito no discurso fílmico e essa aspectualização da ação narrativa não se explica senão pela presença desse observador "que se pronuncia implicitamente sobre o fazer do sujeito no momento de sua conversão em processo" (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 259). Ele se revela, no discurso fílmico, através da aspectualização que alterou o andamento da cena.

Mais uma vez é preciso deixar bem claro que não estamos examinando em profundidade a categoria do narrador no discurso cinematográfico. O que importa aqui é o uso que estaremos fazendo dos conceitos da aspectualização e do observador e de como o seu ponto de vista marca o andamento e a processualidade do discurso cinematográfico, como veremos a seguir.

²⁸ Para Greimas e Courtés narrador refere-se, segundo a terminologia de Genette, ao momento em que o destinador do discurso é explicitamente instalado no enunciado. O narrador é um actante da enunciação enunciada, é um sujeito, diretamente delegado, do enunciador e pode estar em sincretismo com um dos actantes do enunciado (1979, p. 242).

Antes, porém, é preciso esclarecer que, no cinema, o homem dispõe de um instrumento capaz de representar o tempo figurativamente: a câmara cinematográfica. Esta pode, com efeito, tanto acelerar quanto retardar, inverter ou deter o movimento e, conseqüentemente, o tempo. A câmara mostra o olhar do observador sobre a ação. Para isso, vale-se de recursos como: a *imagem acelerada*, a *imagem lenta*, a *imagem suspensa*.

No cinema, o interior do plano é o palco perfeito para a *variação do andamento*. A ação pode ser rápida ou lenta, demonstrando, de modo vigoroso, a relatividade de tempo. Qualquer coisa do mundo real e físico pode ter sua temporalidade e o andamento de sua duratividade alterados. O que seriam de documentários sobre o nascimento das plantas se não houvesse as imagens aceleradas? O que seria de filmes em que a lentidão das imagens é crucial para a exibição de seu conteúdo, tais como a demonstração didática do poder de destruição de armas nucleares?

Não só o andamento é resultado do olhar do observador. Também o é a continuidade ou descontinuidade ou a incoatividade, cursividade ou terminatividade.

Desenvolveremos a seguir a questão da aspectualização quantitativa e, logo após, a da aspectualização qualitativa.

4.2 - A aspectualização quantitativa: o andamento

A aspectualização quantitativa pode ser entendida como *andamento*. Busquemos uma primeira acepção de *andamento* no plano discursivo da música: é o grau de velocidade que se imprime a um trecho musical. Conforme esse grau, consideram-se três tipos de andamento: lento, moderado e rápido. Em seu *Dicionário de música*, Tomás Borba e Fernando Lopes Graça (1963, p. 63-64) apresentam como andamentos mais vagarosos o *largo* e o *adagio*; os andamentos médios são o *andante* ou *moderato*; já o *allegro* e o *presto* são os andamentos

apressado e apressadíssimo, respectivamente. É possível efetuar uma analogia entre os termos da música e as variações de velocidade da narrativa cinematográfica. A velocidade com que uma situação narrativa é apresentada é análoga ao andamento musical, ou seja, a velocidade mais rápida ou mais lenta de uma ou mais cenas assemelha-se a um dos andamentos do discurso musical. O discurso cinematográfico pode até tomar de empréstimo os termos que nomeiam o andamento da música.

Quando falamos em andamento no cinema, estamos pensando apenas na linguagem visual. É claro que a música ajuda, em alguns casos, uma situação narrativa a ganhar mais intensidade. No entanto, não vamos pensar na aspectualização no sincretismo entre o visual e o sonoro, dado não ser isso que estudamos neste trabalho. Um exemplo, no entanto, pode ser dado, para ilustrar o fato de que esse aspecto poderia ser investigado.

Em *Laranja mecânica* (1972), de Stanley Kubrick, há uma cena interessante produzida pelo sincretismo entre o visual e o sonoro: após praticar atos de vandalismo com sua gangue, Alex, o protagonista, resolve espairecer um pouco. O rapaz visita uma espécie de galeria de lojas. Nesse local, encontra duas moças que cedem ao seu encanto. Seduzidas por Alex, elas concordam em ir ao apartamento dele. Há um corte e a nova cena que surge traz a imagem do interior do quarto de Alex. Essa cena é pontuada, inicialmente, pela execução de um trecho da abertura de *William Tell*, de Gioacchino Rossini. A execução da música é acelerada, na velocidade de um *presto* (andamento apressadíssimo). A situação narrativa vivida por Alex e as duas garotas desenvolve-se de maneira idêntica a esse andamento musical: os três, em um andamento acelerado, despem-se, trocam carinhos, fazem sexo, colocam as roupas, despem-se novamente, acariciam-se de novo, fazem sexo, relaxam, colocam a roupa mais uma vez. No plano visual, essa cena caracteriza-se pela semelhança entre o seu andamento acelerado e o andamento musical "executado" em uma velocidade também muito acelerada. No plano

visual realizou-se um *presto*, ou seja, um andamento apressadíssimo caracterizado pela aceleração das imagens.

Deixando o plano sonoro de lado, com a música de Rossini e seu andamento (pois este não é o objeto de nosso estudo), e retomando o que dissemos mais acima, resta-nos o plano visual somente: a cena de sexo entre Alex e as duas garotas. Essa cena poderia muito bem ser desenvolvida em uma velocidade normal. No entanto, houve a alteração de seu andamento, para produzir um efeito de sentido: o descaso com que Alex trata o sexo oposto. Se em algumas cenas de violência, narradas no filme, o andamento é, às vezes, moderado, beirando à lentidão, isso vem opor-se ao andamento da cena de sexo e reforçar ainda mais o efeito pretendido pelo enunciador, ou seja, para Alex, o ato e o resultado da violência são mais importantes que a relação carnal, vista aqui apenas como uma necessidade fisiológica: a violência é, na realidade, aquilo que lhe dá mais prazer e que ele mais deseja.

A velocidade com que são mostradas as cenas de um filme pode ser entendida como andamento. Este, por sua vez, pode "emprestar", como sugerimos mais acima, algumas definições do andamento musical (há cenas, em diversos filmes, que também podem ser vistas como um *allegro*, um *adagio*, um *largo*, etc.). Vimos que a cena de sexo de Alex nada mais é do que um *presto*, um andamento musical apressadíssimo. E essa velocidade alterada visa à produção de efeitos de sentido²⁹.

A situação narrativa aqui comentada foi resultado de um ponto de vista sobre a ação. O observador – instaurado no interior do discurso enunciado pelo enunciador –, de um ponto de vista subjetivo, "presenciou" a transformação pela aspectualização de uma seqüência narrativa em processo e transmitiu ao enunciatário a sua percepção do ocorrido, o seu modo de entender os acontecimentos na vida do protagonista Alex. No âmbito da cena em questão, ocorreu a apreensão e a sobredeterminação do processo, embora temporal, pelo aspecto.

²⁹ Mais adiante teremos um quadro completo dos andamentos e de suas alterações bem como os efeitos de sentido produzidos por essas alterações de velocidade.

Um filme como *Laranja mecânica*, por exemplo, tem a sua diegese desenvolvida em uma aspectualização maior, principal (o filme em sua totalidade), que por sua vez irá subordinar outros andamentos, outras aspectualizações menores (as seqüências que comportam as cenas e os planos), como é o caso da cena analisada. A forma como esse andamento principal é desenvolvido e como ele subordina os andamentos menores é um papel que cabe à aspectualização, no quadro da discursivização, realizar. Na aspectualização, apreende-se a presença de um observador, colocado, no discurso enunciado, por um enunciador.

As possibilidades de andamento no cinema são três: normal, acelerado e lento. Além disso, há a possibilidade de suspendê-lo.

4.2.1 - Andamento normal

Esse é o andamento da maioria dos filmes.

Como exemplo desse andamento normal, podemos tomar o filme *Um dia de fúria* (1993), de Joel Schumacher. Preso em um congestionamento interminável, um homem resolve abandonar seu carro e ir visitar sua filha e sua ex-esposa, atravessando a cidade a pé, com a intenção de eliminar qualquer um que se torne um obstáculo em seu caminho. O filme é um retrato tenso da cidade grande, com seu trânsito caótico, o alto índice de violência e seus habitantes à beira da explosão. A diegese compreende um dia do sujeito que busca rever sua família e que acaba "explodindo" com as situações à sua frente. O andamento da narrativa transcorre habitualmente. O protagonista tem o seu fazer convertido em processo graças à presença implícita do observador e de seu ponto de vista sobre, a ação que decorre normalmente: não há variações de aspecto dentro dos planos do filme. O observador parece compactuar com o sujeito na realização do processo narrativo. Como o andamento normal é

contínuo, temos aqui o presente de continuidade no desenvolvimento do discurso cinematográfico.

4.2.2 - Andamento acelerado (imagem acelerada)

Um outro andamento é criado com a aceleração das imagens. A aceleração do transcurso de um dia, por exemplo, produz certos efeitos dramáticos, exprimindo a fuga do tempo pela passagem desenfreada do sol, indicando que o tempo está "correndo", se esvaindo.

O andamento acelerado tem sido usado desde os primórdios do cinema para produzir comicidade. Filmes do cinema mudo, tais como os de Charles Chaplin, Buster Keaton, Mack Sennett, Max Linder, entre outros, usaram desse recurso para criar o efeito da comicidade pantomímica, a partir de um ponto de vista sobre a ação, que mostra que certas situações no dia a dia tendem ao cômico.

Mas não é só para produzir efeito cômico que o andamento acelerado é utilizado: em muitos filmes dramáticos, tal efeito visa a criar sentidos que acentuam a dramaticidade da ação: é o caso de *Laranja mecânica* (1972), de Stanley Kubrick, em que ocorre a cena de sexo do protagonista com duas mulheres, analisado mais acima. Em *Réquiem para um sonho* (2001), de Darren Aronofski, a cena do uso das drogas usadas pelos protagonistas tem seu andamento acelerado. O andamento dessa cena é acelerado, para mostrar o quão efêmero é o efeito das substâncias químicas no organismo. Como notam Stephenson e Debrix (1969, p. 91), nos filmes não cômicos, a aceleração "pode ser usada imperceptivelmente para acentuar algum efeito: o movimento de uma multidão, uma carga de cavalaria ou uma expressão de cólera, medo, entusiasmo ou êxtase".

Pode ocorrer que haja uma aceleração numa programação temporal inversa, o que produz efeitos cômicos, como é o caso de uma cena em *A bossa da conquista* (1965), de Richard Lester, em que um ovo quebrado na frigideira volta para dentro da casca, para o espanto do cozinheiro.

4.2.3 - Andamento lento (imagem lenta)

Proporciona no plano dramático, como resultado do olhar do observador sobre a duratividade da cena, uma impressão de poder único (um furacão devastando uma cidade ou uma tempestade, em andamentos lentos, revelam os estragos que estão deixando para trás) ou de esforço intenso e contínuo (a cena de um homem ceifando um campo de trigo, em que se intercalam imagens da ceifa e detalhes de seus músculos em atividade). Em geral, o efeito produzido por esse tipo de andamento sugere a excepcional intensidade do momento, seja de felicidade ou de aflição. Uma outra cena de *Laranja mecânica* pode muito bem ilustrar isso. Quando Alex repreende severamente um membro de sua gangue, todos mostram-se irritados com o excesso de autoritarismo. Acatam as ordens de Alex mas nem por isso ele se dá por satisfeito. Resolvem sair do bar em que estavam e vão caminhar à beira do cais. A partir desse momento o andamento da situação torna-se lento. Os quatro caminham pelo cais e, de repente, Alex desfere um golpe na barriga de um de seus seguidores, fazendo-o cair no mar. Os outros, espantados, tentam escapar da fúria de seu líder mas também levam a pior. Alex corta a mão de um deles com um punhal que trazia consigo. Os três ficam espantados com tamanha demonstração de violência de Alex. O andamento lento magnifica a violência. É efeito que revela o ponto de vista do observador sobre as ações de Alex: o jovem ultra-violento sente mais prazer quando está praticando atos violentos do que quando está mantendo relações sexuais (vistas em andamento acelerado, na cena já comentada mais acima). Basta para

comprovar isso ver que, quando o olhar do observador destaca o rosto de Alex, a expressão do rapaz é do mais profundo êxtase.

O andamento lento da situação narrativa também serve para acentuar um momento em especial: em *Gladiator* (2001), de Ridley Scott, a invasão da cavalaria romana na floresta dos inimigos é observada em andamento lento, o que marca a importância do momento. As lutas são mostradas em movimentos precisos, revelando a eficiência dos golpes, o desespero dos homens e a angústia de estar em um campo de batalha. A ação lenta também pode acentuar o mais profundo desespero, como acontece, com uma enorme frequência, nos filmes de Andrei Tarkovsky. *Stalker* (1979) é um bom exemplo: em um mundo estranho e desolador, há um local misterioso conhecido como "Zona", que ninguém sabe como surgiu, mas todos dizem que lá os desejos se realizam. Alguns homens conhecidos como *stalkers* sabem como chegar até esse lugar. O desespero provocado por certas passagens desse filme é resultado do ponto de vista do observador implícito sobre a ação: muitos acontecimentos levam muito tempo para acontecer; situações que poderiam ter um andamento normal ocorrem numa lentidão desesperadora. O detalhe mais curioso é que esse andamento não foi realizado com um recurso mecânico como a câmara lenta. A ação é lenta, as cenas são reflexivas; elas funcionam como uma espécie de metáfora da condição humana, pautada pela lentidão na busca da realização de todos os desejos mais íntimos.

Como bem observa Armand Cauliez (apud STEPHENSON; DEBRIX, 1969, p. 92), quando trata da oposição entre as ações lenta e acelerada,

ação acelerada é cômica porque sendo nós ultrapassados pelo ritmo, nosso único recurso é rir. Ação lenta é trágica porque o retardamento do tempo o torna interminável, insuportável. O trágico é a ausência de qualquer desfecho: câmara lenta exclui desfechos, câmara acelerada multiplica-os.

O andamento das seqüências dos sonhos, das fantasias e das tragédias pode ser desacelerado, para tornar a ação vagarosa e provocar momentos sublimes e comoventes. Em *Os esquecidos* (1950), de Buñuel, há uma seqüência onírica comovente, onde o menino sonha

com sua mãe bondosa alimentando-o bem devagar, coisa que ela jamais fez fora do sonho. Em *Zero de comportamento* (1932), de Jean Vigo, há uma famosa cena onde os meninos, de camisola, estão no meio de uma chuva de penas de uma luta de travesseiros. A imagem lenta sugere anjos em uma tempestade de neve divina, celestial.

4.2.4 - Andamento suspenso, detido, congelado (imagem suspensa, detida, congelada)

Esse procedimento é utilizado para transmitir a idéia de suspensão da narrativa. O andamento suspenso também pode referir-se à interrupção do movimento. É como se o transcurso normal das situações fosse interrompido para gerar um outro ponto de vista sobre a ação.

Em *Extermínio* (2002), de Danny Boyle, a ação frenética das personagens em fuga é suspensa no clímax de seu desenvolvimento, dando a idéia de suspense, de desconforto, pois não sabemos o que irá acontecer nos momentos seguintes ao da cena congelada.

Em *A Felicidade não se compra* (1946), de Frank Capra, há a suspensão do andamento quando, no início do filme, é apresentada a história do protagonista. Já adulto e de bem com as pessoas, há um congelamento da cena, eternizando sua imagem de homem feliz e bem sucedido para voltar ao início de sua infância. O congelamento da imagem instaura uma descontinuidade que vai presentificar o passado.

Em *Os Visitantes da noite* (1957), de Marcel Carné, há um dos exemplos clássicos desse recurso da imagem detida. Em uma determinada parte do filme, dois cavaleiros, emissários da morte, interrompem o curso do tempo em um baile, a que estavam assistindo, para levar embora os escolhidos da morte. Por meio de seus poderes mágicos, a música cessa, os dançarinos ficam estáticos, tempo e espaço congelam-se. Somente os dois emissários da morte continuam a atuar nessa seqüência estática.

Em vários filmes, há a utilização de fotos para marcar um momento importante na vida das personagens ou um momento importante na história: muitas narrativas desenvolvem-se a partir de uma imagem suspensa que ganha movimento. Em *Cine Majestic* (2001), de Frank Darabont, logo nos créditos iniciais há várias imagens fotográficas que vão caindo em fusão com outras imagens. Uma delas, quando parece atingir um lugar fixo, mostra-nos a fachada de um cinema. As situações do filme começam a desenrolar-se a partir dessa foto, cuja imagem começa a ter movimento. A imagem detida nessa cena marca a presença de um observador implícito, que parece "escolher" essa imagem suspensa para dar prosseguimento, a partir desse momento detido, à história do cine *Majestic*.

Em *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, um efeito horripilante é obtido pela imagem estática da fotografia. Um escritor decadente, Jack Torrance, resolve ir trabalhar como zelador em um grande hotel, que fica fechado durante o inverno, nas montanhas geladas do Colorado. Ele leva sua esposa e seu filho e juntos passam a temporada de inverno isolados da civilização. A atmosfera sombria e pesada do hotel mal-assombrado produz uma mudança na personalidade de Jack. Ele passa a ter alucinações que o levam à loucura. Resolve então matar sua família, mas acaba morrendo congelado no jardim-labirinto do hotel. Há uma interrupção da cena em que Jack está congelado na neve e somos levados de volta ao corredor do hotel. Somos conduzidos, pelos corredores do hotel, a uma parede repleta de fotografias de antigos hóspedes. Nessa parede, uma foto antiga é focalizada revelando algo inusitado: Jack Torrance está, ao lado de antigos hóspedes do hotel, empunhando junto com eles uma taça de champanhe; ele é eternizado naquele momento. O ponto de vista do observador sobre esse fato revela-nos que os estranhos fenômenos do hotel irão perdurar eternamente: assim como Jack fez, virá outro para ocupar seu lugar e prosseguir com a loucura de alucinações e mortes que os antigos fantasmas, verdadeiros donos do hotel, estabeleceram como um modo de permanecer vivos.

4.3 - A aspectualização qualitativa

A aspectualização não concerne só ao andamento. Ela diz respeito também à processualidade das manifestações temporais.

Vimos antes que os aspectos discursivos são caracterizados pelas categorias aspectuais que, por sua vez, são organizadas em sistemas (BARROS, 1988, p. 91):

Também vimos que um processo pode ser explicado pelo arranjo sintagmático dos semas aspectuais:

Vamos observar mais de perto como isso pode ocorrer na sétima arte, ou seja, como a aspectualização, um dispositivo de categorias aspectuais, cuja função primordial é revelar a presença implícita de um observador, pode manifestar-se no discurso cinematográfico.

Na teoria dos aspectos, há uma grande oposição entre a *duratividade* e a *pontualidade*, que dará origem, como observamos mais acima, a um sistema aspectual. A partir desse

quadro, podemos fazer alguns ajustes quando tratarmos de sua aplicação no discurso cinematográfico:

- 1) A pontualidade é uma não-duração caracterizada pelo aspecto pontual. A característica fundamental desse aspecto é a apresentação da situação como pontual, ou seja, em sua totalidade, desprovida de duração; um todo não analisável, com começo, meio e fim englobados juntos. Não há fases de desenvolvimento da situação, ela apresenta-se completa. Por isso podemos afirmar que o aspecto pontual não ocorre no interior da diegese fílmica. Esta apresenta e sempre apresentará a situação em seu transcurso, nunca terminada, jamais acabada, sempre em desenvolvimento; não haverá a coincidência do momento de referência e o momento da enunciação; logo, não teremos o presente pontual.
- 2) A imagem em movimento, aspectualizada e temporalizada, não admite a pontualidade pois a situação não está acabada em sua totalidade.
- 3) Podemos falar de aspecto *imperfectivo* já que uma das características do discurso cinematográfico é apresentar algumas de suas situações *in media res*.
- 4) *Incoativo*, *cursivo* e *terminativo* também podem caracterizar a duratividade em seu sentido de desenvolvimento contínuo.
- 5) O aspecto *iterativo*, caracterizando a descontinuidade no quadro da duratividade, também é manifestado na diegese fílmica.
- 6) Em termos de temporalidade, haverá, no cinema, o *presente durativo* em suas duas possibilidades de manifestação que são o *presente iterativo* (descontínuo) e o *presente de continuidade* (contínuo).
- 7) Não irá importar, no caso da temporalidade (ou melhor, da localização temporal), o momento de referência nem o momento de acontecimento adotados: haverá sempre o presente durativo e as duas possibilidades de manifestação, o presente iterativo e o de continuidade; evidentemente, se o momento de referência é o passado e o momento do

acontecimento é o *presente do passado*, a duratividade se manifestará por um presente iterativo do passado ou um presente de continuidade do passado. Nesse caso, teremos algo similar ao pretérito imperfeito. A mesma coisa ocorre no futuro. O presente iterativo ou contínuo será o presente do futuro.

- 8) As imagens estáticas, no cinema, compõem aquilo que chamamos de *andamento suspenso, detido, congelado*, com as imagens mantendo essas mesmas características; de forma alguma podemos entender que esse tipo de andamento (e seu teor imagético) apresentará a situação como acabada, terminada; mesmo no congelamento ou na suspensão da imagem, o que está em jogo é a duratividade e não a pontualidade.

Esquematizando o que foi exposto, nosso quadro sistemático das categorias aspectuais, **no cinema**, ficaria da seguinte forma:

Vejamos, a seguir, como esse sistema funciona no quadro do discurso cinematográfico.

Em *Feitiço do tempo* (1993), de Harold Ramis, um jornalista encarregado de apresentar a previsão meteorológica em um programa de TV, é incumbido de ir, como faz todos os anos, a uma pequena cidade do interior dos Estados Unidos para realizar uma reportagem sobre o Dia da Marmota: os moradores da cidadezinha acreditam que o animal tem o poder de prever se o inverno será rigoroso ou não. Depois de fazer a reportagem do evento, o jornalista prepara-se para ir embora mas uma forte nevasca bloqueia a única rodovia que dá acesso à cidade. Inconformado, ele volta para o hotel e espera partir logo na manhã do dia seguinte. Acontece que não há o dia seguinte: quando acorda, pela manhã, o jornalista descobre que as situações são idênticas às do dia anterior e percebe, espantado, que está vivendo esse mesmo dia novamente. A partir daí, o processo desenvolvido no filme ganha nova interpretação aspectual.

Aquilo que, inicialmente, parecia ser aspectualizado como durativo e contínuo, com o andamento normal das situações desenvolvendo-se progressivamente, transforma-se em descontínuo, com as situações repetindo-se sempre, caracterizando o aspecto iterativo. A descontinuidade manifesta-se por um presente iterativo: as repetições quebram o transcurso normal da seqüência primeira (a volta para casa depois da reportagem) para insistir na permanência do mesmo dia, que não avança. A cursividade maior da diegese permanece suspensa; e a reiteração instala-se.

No conjunto do filme, a duração das repetições perde-se de vista; não sabemos quantos dias foram necessários para que o repórter pudesse retomar sua vida "normal".

- a) O primeiro dia, na vida do repórter já instalado na cidadezinha, transcorre da seguinte maneira: acorda com a ajuda do rádio-relógio (a referência primeira para percebermos o início da repetição é o mostrador do relógio que marca 6 horas da manhã). Ele ouve os

radialistas anunciando as festividades do Dia da Marmota; lava seu rosto e veste-se; encontra um dos hóspedes do hotel no corredor; conversa com a proprietária do hotel e toma café; sai às ruas e encontra um velho pedindo esmolas; também encontra-se com um antigo colega de escola que quer vender-lhe uma apólice de seguros; pisa acidentalmente em uma poça de água; encontra-se com sua equipe de reportagem; finaliza a reportagem; quando está indo embora, a estrada principal está interrompida por causa de uma nevasca; volta para o hotel na esperança de, no dia seguinte, ir embora;

- b) Após voltar para o hotel e dormir, tudo começa a acontecer novamente: o rádio-relógio tocando o despertador às 6 horas, o café da manhã, o velho pedindo esmolas, o antigo colega corretor de seguros, a mesma poça de água, a mesma festa da marmota, e, ao encontrar a produtora e o câmera, sua equipe, o jornalista percebe que as coisas ainda permanecem inéditas para eles: é como se nada tivesse ainda acontecido para os dois; no entanto, para ele, tudo já foi vivido;
- c) Aflito, sem poder fazer nada a respeito, ele começa a aceitar esse "novo" dia-a-dia com um novo propósito: primeiramente, percebe que pode tirar vantagem dessa situação ao fazer certas coisas ou alterar outras sem que no dia seguinte ao ocorrido alguém possa repreendê-lo – é uma vida livre e sem regras, centrada em seu próprio *eu*; porém, isso o levará ao total descontrole de suas emoções, chegando ao ponto de suicidar-se; segundo, ele percebe que o que está acontecendo com ele deve ter algum significado especial e passa a realizar coisas que têm por finalidade auxiliar o próximo – é uma vida responsável, centrada no bem estar dos outros.
- d) Após passar por essa privação da linearidade do cotidiano, e com isso perceber que o *outro* é também importante (tirando disso tudo uma lição de vida), o jornalista tem de volta a progressão do transcurso de sua vida normal e um final feliz, ao lado da produtora

de TV, sua colega de trabalho, a mulher que ele aprendeu a amar e decidiu fazê-lo até o fim de seus dias.

Em (a) temos o presente durativo e contínuo (presente de continuidade). O ponto de vista sobre a ação desenvolve-se em um andamento normal da diegese. Temos um pequeno bloco que se articula aspectualmente da seguinte maneira: o aspecto incoativo marca o momento em que o jornalista acorda e se prepara para ir fazer seu trabalho; temos o aspecto cursivo no momento em que ele está realizando seu trabalho bem como os encontros e desencontros que teve durante esse dia nebuloso; o aspecto terminativo da seqüência do primeiro dia pontua o momento em que o jornalista volta para seu hotel e dorme para prosseguir viagem no dia seguinte, caso a estrada esteja livre. O arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar esse processo que se deu no "primeiro" dia do Dia da Marmota, adquire a seguinte forma:

Em (b) a continuidade é rompida. A progressão linear dos acontecimentos deixa de ser sucessiva. Ao rompimento da continuidade, segue a instalação do descontínuo, caracterizando o presente iterativo. Em (b), os fatos começam a repetir-se. Não há uma explicação plausível para o que está acontecendo, apenas acontece. Repetitivas são as situações, enquanto o protagonista não descobre um modo de tirar vantagem de tudo isso que se desenvolve diante de seus olhos incrédulos. Os dias da marmota são incontáveis; não há como proceder a uma quantificação do tempo que o jornalista levou para realmente perceber que poderia tirar proveito desse estranho fenômeno. Em suma, o efeito produzido por essa aspectualidade leva-o ao total descontrole de suas emoções, deixando-o angustiado, desesperado, à beira da loucura. Para confirmar isso, basta ver as seqüências (que ocorrem no primeiro momento, em (c), mostrado mais acima) em que o jornalista tenta, sem sucesso, provocar sua própria morte: ele morre no "dia de sua morte", que é o Dia da Marmota, mas acorda, vivo, novamente no Dia da Marmota, nesse presente iterativo. Um outro detalhe que precisa ser acrescentado é que no interior dessa descontinuidade (e de suas várias seqüências), podemos ver também uma espécie de processualidade caracterizada pelos semas aspectuais incoativo, cursivo e terminativo. Afinal, mesmo nas repetições, há uma duratividade representada cada vez que se inicia e que termina cada uma das experiências vividas. O arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar esse processo que se deu nos incontáveis dias do Dia da Marmota, adquire a seguinte forma:

Em (c), após permanecer um bom tempo sem entender o que realmente está acontecendo, o jornalista tenta tirar vantagem dessa experiência estranha que está vivendo. Num primeiro momento resolve praticar alguns delitos, pois tudo será esquecido no dia seguinte (que não é o dia seguinte, como sabemos): embriaga-se, dirige em alta velocidade, seduz mulheres, rouba dinheiro, usa de artifícios para impressionar sua produtora e levá-la para cama, entre outros. É a vida desregrada, sem culpa, levada ao extremo durante um dia que se repetirá, para ele, mas que será um novo dia para os outros. Esse primeiro momento centraliza-se no *eu* do jornalista. No entanto, essas tentativas de quebrar com a monotonia desses vários "mesmos" dias, principalmente os fracassos sucessivos de suas várias

experiências de conquistar a mulher que está deixando-o apaixonado (sua produtora), levam-no ao desespero e ele chega a cometer suicídio.

Do ponto de vista do protagonista, esse presente iterativo que está vivendo sofre uma espécie de ruptura: embora esteja vivendo o mesmo presente do Dia da Marmota, as situações são todas aspectualizadas um pouco diferentemente pois, afinal, ele vive o mesmo dia mas as várias situações que produz são diferentes, são contínuas e terminadas, dentro desse dia. As cenas de suicídio também têm diversos momentos, diversas duratividades, dado que cada vez que o jornalista comete suicídio – a cada novo dia era uma nova forma de se matar, diferente daquela do "dia anterior" –, ele acorda novamente: um "novo" dia, uma nova forma de morrer. Todas essas cenas possuem começo, meio e fim. Todas elas têm a sua duratividade desenvolvida em um presente de continuidade. O arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar os vários processos que se deram nesse primeiro momento – contínuo e terminado – em (c), adquire a seguinte forma:

Em um segundo momento em (c), que chamaremos contínuo e cursivo, ocorre uma mudança: o jornalista reflete muito e chega à conclusão de que a insistência da permanência desse mesmo marco temporal que está vivendo, localizado no Dia da Marmota, deve possuir algum significado. E a continuidade, junto com o aspecto cursivo, é a marca dessa sua mudança: ao invés de pensar em si mesmo, ele resolve ajudar os outros e uma transformação tem início em sua vida. Situações antes dadas como encerradas, são agora passíveis de mudança em sua duratividade, ou seja, aquilo que tinha antes um aspecto terminativo adquire um aspecto cursivo. Vejamos alguns casos: o jornalista, já conhecendo o que estava prestes a

acontecer (antes visto como terminativo) passa a mudar o rumo das coisas (agora vistas como cursivas), como é o caso de um garoto que é salvo por ele quando cai de uma árvore – o jornalista estava lá para segurá-lo; outra situação acontece em um restaurante quando um senhor se engasga com um pedaço de carne – o jornalista estava lá para ajudá-lo; outra situação é quando encontra seu antigo colega de escola, o homem do seguro de vida – antes repudiado e esquecido, agora aceito pelo amigo, que compra todas as espécies de seguros que ele tem para vender; uma outra situação que, desta vez, acontece com ele próprio: decide aprender a tocar piano e, dia após dia (de seu ponto de vista, já que sempre as coisas ao seu redor estão no mesmo dia), vai aprendendo a operar o instrumento até promover uma festa no clube da cidade. Poderíamos falar de mais outras situações semelhantes mas achamos que essas servem para ilustrar o que dissemos mais acima.

O aspecto cursivo aparece nesse conjunto de cenas como marca aspectual que modifica o que antes era tido como situações encerradas por um aspecto terminativo. O arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar os vários processos que se deram nesse segundo momento – contínuo e cursivo – em (c), adquire a seguinte forma:

É necessário fazer uma observação relacionada aos dois momentos contínuos e cursivos apontados em (c): essa continuidade nada tem a ver com a continuidade primeira da diegese fílmica, aquela que foi suspensa pela repetição do tempo localizado no mesmo dia das festividades do Dia da Marmota. Este repete-se quase que infinitamente, suspendendo a continuidade da duratividade inicial e instalando uma descontinuidade no desenvolvimento da narrativa do filme. É no interior dessa descontinuidade que esses dois momentos contínuos

ganham espaço. A continuidade da duração principal adquirirá sua normalidade quase perto do final de *Feitiço do tempo*, como veremos a seguir.

Em (d), finalmente o martírio do jornalista acaba e a duratividade retoma o seu transcurso na sua totalidade. As tentativas, de sua parte, de conseguir ganhar a confiança de sua colega de trabalho acabam dando resultado. O que antes era aspectualizado como terminativo e descontínuo (suas investidas sempre davam errado e não havia nunca a possibilidade de seu romance dar certo), agora, como prêmio ao incansável homem do tempo, torna-se cursivo e contínuo (afinal, ele consegue convencê-la a ficar em seu quarto). Quando ela, atendendo a um pedido, fica no quarto dele, acaba dormindo com ele na sua cama. O rádio-relógio desperta-o às seis horas da manhã. Ele abre os olhos e vê que ela ainda está do seu lado. Para sua alegria, ele está no dia após o Dia da Marmota. Tudo parece um sonho: ele pede-a em casamento, ela aceita; ambos olham pela janela e vêem que não existe mais a nevasca. Felizes, saem juntos do hotel, abraçam-se e caminham pela rua e um novo horizonte desponta à frente deles. O que era antes descontínuo volta a ser contínuo e a duratividade prossegue em seu transcurso normal, no presente de continuidade, porém mantendo o aspecto incoativo, pois, como vimos, aquela história entre os dois estava apenas começando. O arranjo sintagmático dos semas aspectuais, capaz de explicar os processos e a retomada da continuidade que se deram em (d), adquire a seguinte forma:

Ainda que essa sistematização dos aspectos no quadro do discurso cinematográfico possa necessitar de alguns ajustes, ela pode ser usada para analisar qualquer enunciado fílmico. Optamos por analisar aspectualmente o filme *Feitiço do tempo*, porque nele o enunciador trabalha fundamentalmente com a categoria do aspecto e, por isso, ele serve de ilustração para as idéias expostas sobre a aspectualização qualitativa no cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Engana-se quem pensa que chegar ao final de uma etapa de trabalho significa a conclusão de todo o processo de criação e elaboração de uma idéia. Às vezes, as idéias ramificam-se, ganham raízes e avançam para os mais diversos lados, suscitando, assim, novos horizontes para ser, mais uma vez, pensados e trabalhados.

O cinema foi, durante muito tempo, um objeto de estudo abordado por diferentes teorias. Uma dessas teorias que ganhou muita notoriedade, principalmente no anos 60, foi a Semiologia do cinema, proposta por Christian Metz. Entretanto, ela, como qualquer teoria aliás, não dá conta de todos os aspectos de seu objeto de análise. Por isso, outros teóricos propõem outras formas de estudar o engendramento da narrativa cinematográfica, com base, por exemplo, na Psicanálise e na Fenomenologia. Qual é a contribuição da Semiótica para os estudos do cinema? A semiótica americana, originada com os estudos de Charles Peirce, serviu de base teórica para os trabalhos sobre cinema feitos por Umberto Eco, Gianfranco Bettetini e Antonio Costa, entre outros. A Semiótica de linha francesa, porém, tem um espaço muito modesto no âmbito dos estudos da linguagem cinematográfica. E por quê?

Acreditamos que isso se deva ao fato de que a complexidade teórica da Semiótica francesa foi reduzida, nos manuais de cinema, ao esquema narrativo e ao quadrado semiótico. Deixam-se, assim, de lado as questões relativas ao percurso gerativo do sentido, ao nível discursivo, à instância da enunciação e às linguagens sincréticas, por exemplo. Com isso, empobrece-se a semiótica e os teóricos do cinema não vêem muito sentido em utilizá-la para estudar a linguagem cinematográfica.

Pode-se, ao final desta etapa, tirar algumas conclusões sobre a temporalidade no cinema.

- 1) O cinema, ao recriar os acontecimentos para o espectador, é a arte do presente. No entanto, é preciso notar que esse presente é concomitante a um momento de referência presente, passado ou futuro, estabelecido em função do momento da enunciação. Por isso, na narrativa cinematográfica temos três presentes: o *presente* do presente, o *presente* do passado e o *presente* do futuro.
- 2) Podem presentificar-se, num procedimento denominado embreagem, anterioridades e posterioridades a cada um desses presentes.
- 3) O jogo temporal complexifica-se com o fato de que se podem presentificar também anterioridades de anterioridades e anterioridades de posterioridades de cada um dos três presentes, bem como posterioridades de anterioridades e posterioridades de posterioridades de cada um deles.
- 4) O sistema admite então dezoito possibilidades de presentificação.
- 5) Teoricamente, podem-se admitir, pela propriedade recursiva da linguagem, infinitas reiteraões do processo de presentificação: por exemplo, anterioridade da anterioridade da anterioridade e assim por diante.
- 6) A programação temporal no cinema, que é a representação da ordem dos acontecimentos, apresenta três procedimentos: a concomitância, a sucessão e a inversão.
- 7) A concomitância pode ser:
 - a) explícita, quando os acontecimentos são representados ao mesmo tempo;
 - b) implícita quando os fatos concomitantes são apresentados alternadamente.
- 8) A inversão da ordem dos acontecimentos pode ser acionada de duas maneiras:
 - a) por um actante do enunciado;

- b) por um actante da enunciação.
- 9) A programação textual, que é a representação da duração dos acontecimentos, pode ser feita por identidade, condensação e expansão.
- 10) No que tange à aspectualização qualitativa, o cinema não faz a oposição entre o aspecto durativo e o aspecto pontual, dado que o pontual não acontece na narrativa cinematográfica.
- 11) O aspecto durativo articula-se em incoativo, cursivo (contínuo e descontínuo) e terminativo.
- 12) A aspectualização quantitativa, ou seja, o andamento, organiza-se em normal, lenta, acelerada e congelada.

Nosso trabalho apenas tratou da categoria de tempo. A actorialização e a espacialização não foram estudadas, mas pretendemos examiná-las em trabalhos futuros. Por outro lado, é preciso analisar o jogo das três categorias enunciativas numa tipologia dos gêneros cinematográficos. Por exemplo, uma pessoa enunciva pode manifestar-se em um espaço enunciativo e em um tempo enuncivo ou manifestar-se em um espaço enuncivo e em um tempo enunciativo. Essa mesma pessoa enunciva pode manifestar-se, também, em um espaço enunciativo e em um tempo enunciativo. Esse jogo das categorias da enunciação foi pouco explorado, quando se trata do cinema.

É preciso fazer duas advertências finais. A primeira é que, como em qualquer linguagem, as categorias formais da linguagem cinematográfica existem para criar sentidos. Por isso, a análise da temporalização de um dado filme só tem sentido quando o analista mostra os significados criados com o uso de certos recursos formais. A mera catalogação desses recursos numa obra cinematográfica é estéril. A segunda é que não fizemos nenhuma

análise de um filme completo, porque nosso objetivo era mostrar o sistema temporal da linguagem cinematográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARHEIN, Rudolf. *A arte do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1988.
- _____ et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1988.
- _____ et al. Enonciation et cinema. *Communications*. Paris: Seuil, n° 38, 1983.
- BALÁZS, Bela. *El film: Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1978.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: Fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- _____. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Ed. du Cerf., 1985.
- BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*. Paris: Albatros, 1980.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Campinas: Pontes, 1995.
- _____. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BETTETINI, Gianfranco. *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BOOTH, Wayne C. Distance et point de vue. *Poétique*. Paris: Seuil, n° 4, p.511-524, 1970.
- BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*. Lisboa: Edições Cosmos, volumes 1 e 2, 1962.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BÜRCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Itinerário da semiologia do cinema: das definições referenciais às formais. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis: Editora Vozes, n° 8, ano 68, 1974, p. 627-638.

CARMONA, Ramón. *Como se comenta un texto fílmico*. Madri: Catedra, 1991.

CASSETTI, Francesco e DI CHIO, Federico. *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1996.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COURTÉS, Joseph. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

_____. *Du lisible au visible: Initiation à la sémiotique du texte et de l'image*. Bruxelles: De Boeck Université, 1995.

_____. *Sémantique de l'énoncé: applications pratiques*. Paris: Hachette, 1989.

DE FLEUR, Melvin L. *Teorias de comunicação de massa: Imprensa, cinema, rádio e televisão*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1999.

_____. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *As astúcias da enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva.. *Delta*, vol. 15, n ° 1, São Paulo, fev/julho, 1999.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies d'oïel et d'esprit: Pour une sémiotique plastique*. Paris / Amsterdã: Hades / Benjamins, 1985.

FUNARO, Vânia M. B. de Oliveira (coord.) et al. *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: documento eletrônico e impresso*. São Paulo: SIBi-USP, 2004.

GAMBIRASIO, Stephania C. (coord.) et al. *Guia de Vídeo e DVD 2002*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

GARCIA-JIMENEZ, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Espanha: Catedra, 1993.

GARRONI, Emilio. *Proyecto de semiótica*. Espanha: Gustavo Gili, 1975.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.

_____. *Nouveau discours du récit*. París: Seuil, 1983.

_____. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.

GOMES, Paulo Emilio Sales. A personagem no cinema. In: CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. *Sobre o sentido*: Ensaios semióticos. São Paulo: Vozes, 1975.

_____. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983.

_____. *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*. Paris: Du Seuil, 1976.

_____. Os atuantes, os atores e as figuras. In: CHABROL, Claude (org.). *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1977, p. 179-95.

_____. Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica. *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*. Araraquara, junho, (4), 1984, p. 18-46.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Cultrix: s/d.

_____. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, tome 1, 1979.

_____. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, tome 2, 1986.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida: ensaios de Sociosemiótica*. São Paulo: Educ/Pontes, 1992.

LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideologia*. São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1994.

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

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *O significante imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

_____ et al. *A análise das imagens*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

_____. *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1991.

MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma: Les formes* (tomo II). Paris: Editions universitaires, 1965.

NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1999.

ODIN, Roger. *Cinéma et production du sens*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1990.

_____. Où en est l'analyse sémiologique des films? A propos de Muriel. *Degrés*, n ° 11-12, 1977.

_____. Mise en phase, déphasage et performativité dans le Tempestaire de Jean Epstein. *Communications*. Paris: Seuil, n ° 38, 1983.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de, e LANDOWSKI, Eric (orgs.). *Do inteligível ao sensível: Em torno da obra de A. J. Greimas*. São Paulo: Educ, 1995.

OUTHWAITE, William e BOTTOMORE, Tom (editores). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 1999.

PASOLINI, Pier Paolo. A poesia do novo cinema. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano I, n ° 7, 1966, p. 267-287.

RAMOS, Fernão. Panorama da teoria do cinema hoje. In: *Cinemais - Revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, número 14, novembro/dezembro, 1998, p. 33-56.

ROPARS-WUILLHEUMIER, Marie-Claire. Christian Metz et le mirage de l'énonciation. *Iris* (*Christian Metz et la théorie du cinéma* - número especial). Paris: Meridiens Klincksieck, 1990, p. 105-119.

_____. Narration et signification. *Poétique*, Paris: Seuil, n ° 12, 1972, p. 518-530.

SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

STEPHENSON, Ralph e DEBRIX, Jean R. *O cinema como arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____ e DUCROT, Oswald. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

TYNIANOV, Iouri. Les fondements du cinéma. In: ALBÈRA, François (org.). *Les formalistes russes et le cinéma: Poétique du film*. Paris: Nathan, 1996, p. 73-99.

TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: Os diretores*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1996.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1992.

WOLLENS, Peter. *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____ (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madri: Catedra / Universidad del Pais Vasco, 1995.

BANCO DE DADOS DE FILMES

The Internet Movies Database - IMDB. Seattle: IMDb Inc. Disponível em:
http: www.imdb.com. Acesso em: Julho/Agosto de 2004.

ÍNDICE REMISSIVO DOS FILMES

No texto desta dissertação, os filmes são citados com o título com que foram lançados no circuito comercial no Brasil; aqueles que não foram lançados no circuito comercial, ou que fizeram parte apenas de exhibições restritas às Mostras de Cinema, são citados com o título original do país de origem.

2001: Uma odisséia no espaço, p. 70; 139; 161-163.
Os 12 macacos, p. 128-130.
24 horas, p. 158.

A

À beira do abismo, p. 136.
À meia-noite levarei sua alma, p. 136.
A.I.- Inteligência artificial, p. 140; 151.
Amnésia, p. 152.
O Ano passado em Marienbad, p. 70; 136.
Arca russa, p. 157.

B

O Bebê de Rosemary, p. 70; 136.
O Beijo da borboleta, p. 135.
Blade Runner: o caçador de andróides, p. 70;
Boca de Ouro, p. 75-78.
A Bossa da conquista, p. 177
Branca de Neve, p. 31-32.

C

O Caminho para casa, p. 135.
Chinatown, p. 150.
Cidadão Kane, p. 25; 71; 76; 78-79; 93; 97; 139.
Cine Majestic, p. 180.
Cléo de 5 às 7, p. 157.
Corra Lola, corra, p. 25; 106; 110-112; 136.

D

De volta para o futuro 2, p. 99.
Deus e o diabo na terra do sol, p. 142.
Um dia de fúria, p. 175.

E

E la nave va, p. 170.
Eclipse total, p. 23; 25; 27.
O Espelho, p. 19.
Os Esquecidos, p. 178.
O Estranho, p. 103; 136.
O Exterminador do futuro, p. 74.
Extermínio, p. 179.

F

Feitiço do tempo, p. 185; 194-195.
A Felicidade não se compra, p. 179.
Fellini oito e meio, p. 98; 112.
Festim diabólico, p. 156-157.

G

Gladiador, p. 178.

H

Hiroshima, meu amor, p. 88; 90-91; 93; 169.
As Horas, p. 117; 123-124.

I

O Iluminado, p. 180.
Intolerância, p. 160.
Irreversível, p. 152-153.

J

Jornada nas estrelas 4: A volta para casa, p. 125.
Jornada nas estrelas: Primeiro contato, p. 126.

K

Kiss, p. 33.

L

Laranja mecânica, p. 158; 171; 173; 175-177.

M

A Máquina do tempo (2001), p. 114; 117; 147.
A Máquina do tempo (1960), p. 25.
Matar ou morrer, p. 156.
Matrix, p. 138.
Minority Report: A nova lei, p. 70; 127.
Monty Python em busca do Cálice Sagrado, p. 118; 143; 148.
Morangos silvestres, p. 25; 78-79.
A Morte de um caixeiro viajante, p. 25.
Muriel – Ou Le temps d'un retour, p. 60.

N

Napoleão, p. 48.
Narc, p. 147; 149.
Nascido para matar, p. 73.
Nascimento de uma nação, p. 161.
As Noites de Cabíria, p. 150.
Nostalgia, p. 19.

P

Planeta dos macacos (2001), p. 131.
O Planeta dos macacos (1968), p. 126.
A Ponte do rio Kwai, p. 69.
A Primeira noite de um homem, p. 71.

R

Rastros de ódio, p. 73; 115.
Réquiem para um sonho, p. 26; 100; 137; 176.

S

O Sacrifício, p. 19.
O Satânico Dr. No, p. 162.
O Senhor dos anéis: A sociedade do anel, p. 147.
O Senhor dos anéis: As duas torres, p. 147.
O Senhor dos anéis: O retorno do rei, p. 147.
Senhorita Júlia, p. 25.
Sleep, p. 33.
Solaris, p. 19.
Sra. Dalloway, p. 113; 139.
Stalker, p. 19; 178.

T

Tempo esgotado, p. 157.

O Tempo redescoberto, p. 25; 78-79; 119; 122; 136.

O Triunfo da vontade, p. 46.

U

A Última tentação de Cristo, p. 118; 159.

Uma vida por um fio, p. 101.

V

Os Visitantes da noite, p. 179.

X

X-men - O filme, p. 136.

Z

Zero de comportamento, p. 179.

ANEXO –

FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES CITADOS QUE COMPÕEM O *CORPUS* DE A MANIFESTAÇÃO DE CRONOS EM 35 mm - O TEMPO NO CINEMA

2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO

(2001: A Space Odyssey)

MGM; Warner Bros., Estados Unidos, 1968.

Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick; Arthur C. Clarke. Fotografia: Geoffrey Unsworth. Música: Aram Khachaturian; György Ligeti; Richard Strauss; Johann Strauss. Elenco: Keir Dullea; Gary Lockwood; William Sylvester; Daniel Richter; Leonard Rossiter; Robert Beatty. Duração: 141 minutos.

OS 12 MACACOS

(Twelve Monkeys)

Universal Pictures; Atlas Classico, Estados Unidos, 1995.

Direção: Terry Gilliam. Produção: Atlas Entertainment; Charles Rowen. Roteiro: David Peoples; Janet Peoples. Fotografia: Roger Pratt. Música: Paul Buckmaster. Elenco: Bruce Willis; Madeleine Stowe; Brad Pitt; Christopher Plummer; Jon Seda; Bill Raymond. Duração: 129 minutos.

24 HORAS

(24)

20th Century Fox, Estados Unidos, 2001 (primeiro ano da série).

Direção: Jon Cassar; Rodney Charters; Davis Guggenheim; Kevin Hooks; Stephen Hopkins; Frederick King Keller; Winrich Kolbe; Paul Shapiro; Bryan Spicer; Ian Toynton; Brad Turner; James Whitmore Jr.. Produção: Jon Cassar; Tim Iacofano; Michael Loceff; Andrea Newman; Norman S. Powell; Kiefer Sutherland; Cyrus I. Yavneh. Roteiro: Joel Surnow (criador da série); Robert Cochran (criador da série); Peter M. Lenkov (roteirista original). Fotografia: Rodney Charters; Peter Levy; Guy Skinner. Música: Sean Callery; John Frusciante. Elenco: Kiefer Sutherland; Leslie Hope; Elisha Cuthbert; Sarah Clarke; Dennis Haysbert; Carlos Bernard; Xander Berkeley; Penny Johnson. Duração: 50 minutos. para cada episódio. O primeiro ano da série tem 24 episódios. Notas: Há um revezamento na direção e no roteiro de cada episódio. Os episódios são escritos por vários roteiristas.

À BEIRA DO ABISMO

(The Big Sleep)

Warner Bros., Estados Unidos, 1946.

Direção: Howard Hawks. Produção: Howard Hawks; Jack L. Warner. Roteiro: William Faulkner; Leigh Brackett; Jules Furthman. Fotografia: Sidney Hickox. Música: Max Steiner. Elenco: Humphrey Bogart; Lauren Bacall; John Ridgely; Martha Vickers; Dorothy Malone; Peggy Knudsen; Regis Toomey. Duração: 90 minutos.

À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA

Cinemagia, Brasil, 1963.

Direção: José Mojica Marins. Produção: Geraldo Martins; Ilídio Martins; Arildo Iruam (Indústria Cinematográfica Apolo). Roteiro: José Mojica Marins. Fotografia: Giorgio Atili. Música: Odil Fono Brasil (regravações e mixagens). Elenco: José Mojica Marins; Magda Mei; Nivaldo de Lima; Valeria Vasquez; Ilídio de Souza; Eucaris de Moraes. Duração: 81 minutos. Preto e branco.

A.I. INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

(A.I. Artificial Intelligence)

Warner Bros. Pictures; Dreamworks Pictures, Estados Unidos, 2001.

Direção: Steven Spielberg. Produção: Amblin/Stamley Kubrick; Kathleen Kennedy; Bonnie Curtis; Steven Spielberg; Jan Harlan; Walter F. Parkes. Roteiro: Steven Spielberg. Fotografia: Janusz Kaminski. Música: John Williams. Elenco: Haley Joel osment; Jude Law; Frances O'Connor; Brendan Gleeson; William Hurt. Duração: 143 minutos.

AMNÉSIA

(Memento)

Newmarket; Summit Entertainment, Estados Unidos, 2000.

Direção: Christopher Nolan. Produção: Team Todd; Suzanne Todd; Jennifer Todd. Roteiro: Christopher Nolan. Fotografia: Wally Pfister. Música: David Julyan. Elenco: Guy Pearce; Carrie-Anne Moss; Joe Pantoliano; Mark Boone Junior; Stephen Tobolowsky; Harriet Sanson Harris. Duração: 116 minutos.

O ANO PASSADO EM MARIENBAD

(L'Année Dernière a Marienbad)

Cinetel; Silver; Cinetriz, França/Itália, 1960.

Direção: Alain Resnais. Produção: Pierre Couran; Raymond Froment. Roteiro: Alain Robbe-Grillet. Fotografia: Sacha Vierny. Música: Francis Seyrig. Elenco: Delphine Seyrig; Giorgio Albertazzi; Sacha Pitoeff; Gilles Queant; Pierre Barbaud; Jean Lanier. Duração: 90 minutos. Preto e branco.

ARCA RUSSA

(Russkij Kovtcheg)

Rússia, 2002.

Direção: Aleksandr Sokúrov. Produção: Andrei Deryabin; Jens Meuer; Jens Meurer; Karsten Stöter . Roteiro: Boris Khaimsky; Anatoli Nikiforov; Svetlana Proskurina; Aleksandr Sokurov. Fotografia: Tilman Büttner. Música: Sergei Yevtushenko. Elenco: Sergei Dreiden; Maria Kuznetsova; Leonid Mozgovoy; David Giorgobiani; Aleksandr Chaban; Maksim Sergeyev; Anna Aleksakhina. Duração: 97 minutos.

O BEBÊ DE ROSEMARY

(Rosemary's Baby)

Paramount Pictures, Estados Unidos, 1968.

Direção: Roman Polanski. Produção: William Castle. Roteiro: Roman Polanski. Fotografia: William Fraker. Música: Christopher YOUNG. Elenco: Mia Farrow; John Cassavetes; Ruth Gordon; Sidney Blackmer; Maurice Evans; Ralph Bellamy. Duração: 136 minutos.

O BEIJO DA BORBOLETA

(Butterfly Kiss)

British Screen; The Merseyside Film Production Fund, Inglaterra, 1994.

Direção: Michael Winterbottom. Produção: Dan Films Ltd.; Julie Baines. Roteiro: Frank Cottrell Boyce. Fotografia: Seamus McGarvey. Música: John Harle. Elenco: Amanda Plummer; Saskia Reeves; Paul Bown; Freda Dowie; Des McAller. Duração: 85 minutos.

BLADE RUNNER: O CAÇADOR DE ANDRÓIDES

(Blade Runner)

Warner Bros., Estados Unidos, 1982.

Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Roteiro: Hampton Fancher; David Peoples. Fotografia: Jordan Cronenweth. Música: Vangelis. Elenco: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young; Edward James Olmos. Duração: 117 minutos. Notas: Versão original do diretor.

BOCA DE OURO

Brasil, 1963.

Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Jarbas Barbosa; Gilberto Perrone. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Amleto Daissé. Música: Remo Usai. Elenco: Jece Valadão; Daniel Filho; Odete Lara; Maria Lúcia Monteiro; Ivan Cândido; Maria Pompeu; Wilson Grey. Duração: 94 minutos. Preto e branco.

A BOSSA DA CONQUISTA

(The Knack... and how to get it)

Estados Unidos, 1965.

Direção: Richard Lester. Produção: Oscar Lewenstein. Roteiro: Charles Wood. Fotografia: David Watkin. Música: John Barry. Elenco: Rita Tushingham; Ray Brooks; Michael Crawford; Donal Donnelly; John Bluthal; Wensley Pithey; William Dexter. Duração: 97 minutos.

BRANCA DE NEVE

Portugal, 2000.

Direção: João César Monteiro. Produção: Paulo Branco. Roteiro: Robert Walser. Fotografia: Mário Barroso. Música: Heinz Holliger; Gioacchino Rossini; Salvatore Sciarrino. Elenco: Maria do Carmo Rolo; Ana Brandão; Reginaldo da Cruz; Luis Miguel Cintra; Diogo Dória. Duração: 75 minutos.

O CAMINHO PARA CASA

(Wo De Fu Qin Um Qin)

Columbia Tri-Star Pictures; Sony Pictures Classics, China, 1999.

Direção: Zhang Yimou. Produção: Zhao Yu. Roteiro: Bao Shi. Fotografia: Hou Jong. Música: San Bao. Elenco: Zhang Ziyi; Sun Honglei; Zheng Hao; Zhao Yuelin; Li Bin. Duração: 100 minutos.

CHINATOWN

(Chinatown)

Long Road Productions; Paramount Pictures, Estados Unidos, 1974.

Direção: Roman Polanski. Produção: Robert Evans. Roteiro: Robert Towne. Fotografia: John A. Alonzo. Música: Jerry Goldsmith. Elenco: Jack Nicholson; Faye Dunaway; John Hillerman; Perry Lopez; Burt Young; John Huston. Duração: 130 minutos.

CIDADÃO KANE

(Citzen Kane)

Mercury / Warner Bros. Pictures. Estado Unidos, 1941.

Direção: Orson Welles. Produção: Orson Welles. Roteiro: Orson Welles; Herman J. Manckiewicz. Fotografia: Greg Tolland. Música: Bernard Hermann. Elenco: Orson Welles; Joseph Cotten; Dorothy Comingore; Everett Sloane; Ray Collins; George Dolouris. Duração: 119 minutos. Preto e branco.

CINE MAJESTIC

(The Majestic)

Warner Bros. Pictures; Village Roadshow Pictures; Castle Rock Entertainment, Estados Unidos, 2001.

Direção: Frank Darabont. Produção: Darkwoods; Frank Darabont. Roteiro: Michael Sloane. Fotografia: David Tattersall. Música: Mark Isham. Elenco: Jim Carrey; Bob Balaban; Brent Briscoe; Jeffrey DeMunn; Amanda Detmer; Martin Landau. Duração: 139 minutos.

CLÉO DE 5 ÀS 7

(Cleo de 5 a 7)

França, 1962.

Direção: Agnès Varda. Produção: Carlo Ponti; Georges de Beauregard. Roteiro: Agnès Varda. Fotografia: Paul Bonis; Alain Levent; Jean Rabier. Música: Michel Legrand. Elenco: Corinne Marchand; Antoine Bourseiller; Dominique Davray; Dorothee Blank; Michel Legrand; José Luis de Villalonga. Duração: 120 minutos. Preto e branco.

CORRA LOLA, CORRA

(Lola rennt)

Prokino; X Filme Creative Pool, Alemanha, 1998.

Direção: Ton Tykwer. Produção: Stefan Arndt. Roteiro: Tom Tykwer. Fotografia: Franz Griebe. Música: Ton Tykwer; Johnny Klimek; Reinhold Heil. Elenco: Franka Potente; Moritz Bleibtreu; Herbert Knap; Nina Petri; Joachim Krol; Armin Rohde. Duração: 81 minutos.

DE VOLTA PARA O FUTURO 2

(Back to the Future 2)

CIC, Estados Unidos, 1989.

Direção: Robert Zemeckis. Produção: Neil Canton; Bob Gale. Roteiro: Robert Zemeckis; Bob Gale. Fotografia: Dean Cundey; Jack Priestley. Música: Alan Silvestri. Elenco: Michael J. Fox; Christopher Lloyd; Lea Thompson; Thomas F. Wilson; Elisabeth Shue. Duração: 107 minutos.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

MAC-VÍDEO, Brasil, 1964.

Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Paulino dos Santos; Luiz Augusto Mendes. Roteiro: Walter Lima Jr.; Glauber Rocha; Paulo Gil Soares. Fotografia: Waldemar Lima. Música: Heitor Villa-Lobos (música não-original); Sergio Ricardo; Glauber Rocha. Elenco: Othon Bastos; Maurício do Vale; Yoná Magalhães; Geraldo Del Rey; Regina Rosenburgo; Roque Santos; Lidio Silva. Duração: 120 minutos. Preto e branco.

UM DIA DE FÚRIA

(Falling Down)

Warner Bros. Pictures, Estados Unidos, 1993.

Direção: Joel Schumacher. Produção: Timothy Harris; Arnold Kopelson; Herschel Weingrod. Roteiro: Ebbe Roe Smith. Fotografia: Andrzej Bartkowiak. Música: James Newton Howard. Elenco: Michael Douglas; Robert Duvall; Barbara Hershey; Frederic Forrest; Tuesday Weld; Rachel Ticotin. Duração: 112 minutos.

E LA NAVE VA

(E la nave va)

Paris Filmes, Itália/França, 1983.

Direção: Federico Fellini. Produção: Franco Cristaldi. Roteiro: Catherine Breillat; Roberto De Leonardis; Federico Fellini; Tonino Guerra. Fotografia: Giuseppe Rotunno. Música: Gianfranco Plenizio. Elenco: Freddie Jones; Barbara Jefford; Victor Poletti; Peter Cellier; Elisa Mainardi; Norma West; Paolo Paoloni. Duração: 138 minutos.

ECLIPSE TOTAL

(Dolores Claiborne)

Columbia Pictures; Castle Rock Entertainment, Estados Unidos, 1995.

Direção: Taylor Hackford. Produção: Taylor Hackford; Charles Mulvehill. Roteiro: Tony Gilroy. Fotografia: Gabriel Beristain. Música: Danny Elfman. Elenco: Kathy Bates; Jennifer Jason Leigh; Christopher Plummer; David Strathairn; Judy Parfitt; John C. Reilly. Duração: 132 minutos.

O ESPELHO

(Zerkalo)

Taipan Vídeo, União Soviética, 1975.

Direção: Andrei Tarkovsky . Produção: Erik Waisberg. Roteiro: Aleksandr Misharin; Andrei Tarkovsky. Fotografia: Georgi Rerberg. Música: Eduard Artemyev. Elenco: Margarita Terekhova; Ignat Daniltsev; Larisa Tarkovskaya; Alla Demidova; Anatoli Solonitsyn; Tamara Ogorodnikova; Yuri Nazarov. Duração: 110 minutos.

OS ESQUECIDOS

(Los Olvidados)

Versátil, México, 1950.

Direção: Luis Buñuel. Produção: Óscar Dancigers; Sergio Kogan; Jaime A. Menasce. Roteiro: Luis Alcoriza; Max Aub; Luis Buñuel; Juan Larrea; Pedro de Urdimalas. Fotografia: Gabriel Figueroa. Música: Rodolfo Halffter; Gustavo Pittaluga. Elenco: Alfonso Mejía; Estela Inda; Miguel Inclán; Roberto Cobo; Alma Delia Fuentes; Francisco Jambrina. Duração: 85 minutos. Preto e branco.

O ESTRANHO

(The Limey)

Artisan Entertainment, Estados Unidos, 1998.

Direção: Steven Soderbergh. Produção: John Hardy; Scott Kramer. Roteiro: Lem Dobbs.

Fotografia: Ed Lachman. Música: Cliff Martinez. Elenco: Terence Stamp; Lesley Ann

Warren; Luis Guzman; Barry Newman; Joe Dalessandro; Peter Fonda. Duração: 93 minutos.

O EXTERMINADOR DO FUTURO

(The Terminator)

Hemdale; MGM Home Entertainment, Estados Unidos, 1984.

Direção: James Cameron. Produção: Pacific Western; James Cameron; Gale Anne Hurd.

Roteiro: James Cameron. Fotografia: Adam Greenberg. Música: Brad Fiedel. Elenco: Arnold

Schwarzenegger; Linda Hamilton; Michael Biehn; Paul Winfield. Duração: 107 minutos.

EXTERMÍNIO

(28 Days Later)

20th Century Fox, Inglaterra, 2002.

Direção: Danny Boyle. Produção: Andrew Macdonald. Roteiro: Alex Garland. Fotografia:

Anthony Dod Mantle. Música: John Murphy. Elenco: Cillian Murphy; Naomi Harris; Megan

Burns; Brendan Gleeson; Christopher Eccleston; Alex Palmer. Duração: 112 minutos.

FEITIÇO DO TEMPO

(Groundhog Day)

Columbia Pictures, Estados Unidos, 1993.

Direção: Harold Ramis. Produção: Trevor Albert. Roteiro: Danny Rubin; Harold Ramis.

Fotografia: John Bailey. Música: George Fenton. Elenco: Bill Murray; Andie MacDowell;

Chris Elliot; Stephen Tobolowsky; Brian Doyle-Murray; Angela Paton. Duração: 103 minutos.

A FELICIDADE NÃO SE COMPRA

(It's a wonderful life)

Liberty Films, Estados Unidos, 1946.

Direção: Frank Capra. Produção: Frank Capra. Roteiro: Frances Goodrich; Albert Hackett; Frank Capra. Fotografia: Joseph Walker; Joseph Biroc. Música: Dimitri Tiomkim. Elenco: James Stewart; Donna Reed; Lionel Barrymore; Henry Travers; Thomas Mitchel; Gloria Grahame. Duração: 132 minutos. Preto e branco.

FELLINI OITO E MEIO

(Otto e Mezzo)

Cineriz; Columbia Pictures, Itália, 1962.

Direção: Federico Fellini. Produção: Angelo Rizzoli. Roteiro: Federico Fellini; Tullio Pinelli; Ennio Flaiano; Brunello Rondi. Fotografia: Gianni Di Venanzo. Música: Nino Rota. Elenco: Marcello Mastroianni; Claudia Cardinale; Anouk Aimé; Sandra Milo; Rosela Falk; Barbara Steele. Duração: 135 minutos. Preto e branco.

FESTIM DIABÓLICO

(Rope)

Universal Pictures, Estados Unidos, 1948.

Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock; Sidney Bernstein. Roteiro: Hume Cronyn; Arthur Laurents. Fotografia: William V. Skall; Joseph A. Valentine. Música: David Buttolph. Elenco: James Stewart; Farley Granger; John Dall; Joan Chandler; Cedric Hardwicke; Constance Collier. Duração: 80 minutos.

GLADIADOR

(Gladiator)

Universal Pictures; DreamWorks SKG, Estados Unidos, 2000.

Direção: Ridley Scott. Produção: David H. Franzoni; Steven Spielberg; Douglas Wick. Roteiro: David H. Franzoni; John Logan; William Nicholson. Fotografia: John Mathieson. Música: Hans Zimmer. Elenco: Russel Crowe; Joaquin Phoenix; Connie Nielsen; Oliver Reed; Derek Jacobi; Richard Harris. Duração: 155 minutos.

HIROSHIMA, MEU AMOR

(Hiroshima mon amour)

Argos Films; Como Films; Daiei Motion Picture Co. Ltda; Pathe Overseas Production, França/Japão, 1959.

Direção: Alain Resnais. Produção: Samy Halfon. Roteiro: Marguerite Duras. Fotografia: Sacha Vierny; Takahashi Michio. Música: Georges Delerue; Giovanni Fusco. Elenco: Emmanuele Rica; Eiji Okada; Stella Dassas; Pierre Barbaud; Bernard Fresson. Duração: 88 minutos. Preto e branco.

AS HORAS

(The Hours)

Paramount Pictures; Miramax Films, Estados Unidos, 2002.

Direção: Stephen Daldry. Produção: Scott Rudin; Robert Fox. Roteiro: David Hare. Fotografia: Seamus McGarvey. Música: Philip Glass. Elenco: Nicole Kidman; Julianne Moore; Meryl Streep; Ed Harris; Toni Collette; Claire Danes; John C. Reilly. Duração: 119 minutos.

O ILUMINADO

(The Shining)

Warner Bros. Pictures, Estados Unidos, 1980.

Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick; The Producer Circle Co.. Roteiro: Stanley Kubrick; Diane Johnson. Fotografia: John Alcott. Música: Krzysztof Penderecki; Wendy Carlos; Rachel Elkind. Elenco: Jack Nicholson; Shelley Duvall; Scatman Crothers; Danny Lloyd; Barry Nelson; Joe Turkel. Duração: 120 minutos.

INTOLERÂNCIA

(Intolerance: Love's Struggle Through the Ages)

VTI Home, Estados Unidos, 1916.

Direção: David W. Griffith. Produção: David W. Griffith. Roteiro: D.W. Griffith; Anita Loos; Walt Whitman; Frank E. Woods. Fotografia: G. W. Bitzer. Música: Carl Davis (nova trilha para a cópia restaurada); David. W. Griffith. Elenco: Lillian Gish; Mae Marsh; Robert Harron; Constance Talmadge; Bessie Love; Seena Owen. Duração: 160 minutos. Preto e branco.

IRREVERSÍVEL

(Irreversible)

França, 2001.

Direção: Gaspar Noé. Produção: Christophe Rossignon. Roteiro: Gaspar Noé. Fotografia: Benoît Debie; Gaspar Noé. Música: Thomas Bangalter. Elenco: Monica Belucci; Vincent Cassel; Albert Dupontel; Philippe Nahon; Jo Prestia; Stéphane Drouot; Mourad Khima. Duração: 99 minutos.

JORNADA NAS ESTRELAS 4: A VOLTA PARA CASA

(Star Trek 4: The Voyage Home)

CIC, Estados Unidos, 1986.

Direção: Leonard Nimoy. Produção: Harve Bennett. Roteiro: Steve Meerson; Peter Krikes; Harve Bennett; Nicholas Meyer. Fotografia: Donald Peterman. Música: Leonard Rosenman. Elenco: William Shatner; Leonard Nimoy; DeForest Kelley; James Doohan; George Takei; Walter Koenig. Duração: 119 minutos.

JORNADA NAS ESTRELAS: PRIMEIRO CONTATO

(StarTrek: First Contact)

CIC; Paramount Pictures, Estados Unidos, 1996.

Direção: Jonathan Frakes. Produção: Rick Berman. Roteiro: Brannon Braga; Ronald D. Moore. Fotografia: Matthew F. Leonetti. Música: Jerry Goldsmith; Joel Goldsmith. Elenco: Patrick Stewart; Jonathan Frakes; Brent Spiner; Le Var Burton; Michael Dorn; Gates McFadden. Duração: 110 minutos.

KISS

Estados Unidos, 1963.

Direção: Andy Warhol. Produção: Andy Warhol. Roteiro: Andy Warhol. Fotografia: Andy Warhol. Música: Andy Warhol (som direto). Elenco: Rufus Collins; Mark Lancaster; Naomi Levine; Gerard Malanga; Ed Sanders. Duração: 50 minutos. Preto e branco.

LARANJA MECÂNICA

(A Clockwork Orange)

Warner Bros., Estados Unidos, 1971.

Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick. Fotografia: John Alcott. Música: Walter Carlos. Elenco: Malcolm McDowell; Patrick Magee; Adrienne Corri; Miriam Karlin; Michael Bates. Duração: 137 minutos.

A MÁQUINA DO TEMPO

(The Time Machine)

Warner Bros. Pictures; Dreamworks Pictures, Estados Unidos, 2002.

Direção: Simon Wells. Produção: Walter Parkes; David Valdes. Roteiro: John Logan. Fotografia: Donald M. McAlpine. Música: Klaus Badelt. Elenco: Guy Pearce; Samantha Mumba; Mark Addy; Sienna Guillory; Alan Young. Duração: 115 minutos.

A MÁQUINA DO TEMPO

(The Time Machine)

Vídeo Arte, Estados Unidos, 1960.

Direção: George Pal. Produção: George Pal. Roteiro: David Duncan. Fotografia: Paul Vogel. Música: Russel Garcia. Elenco: Rod Taylor; Alan Young; Yvette Mimieux; Sebastian Cabot; Tom Helmore. Duração: 103 minutos.

MATAR OU MORRER

(High Noon)

United Artists, Estados Unidos, 1952.

Direção: Fred Zinnemann. Produção: Carl Foreman; Stanley Kramer. Roteiro: Carl Foreman. Fotografia: Floyd Crosby. Música: Dimitri Tiomkin. Elenco: Gary Cooper; Grace Kelly; Thomas Mitchel; Lloyd Bridges; Katy Jurado; Otto Kruger; Lon Chaney Jr.. Duração: 85 minutos. Preto e branco.

MATRIX

(Matrix)

Warner Bros.; Village Roadshow Pictures; Groucho II Film Partnership, Estados Unidos, 1999.

Direção: The Wachowski Brothers. Produção: Silver Pictures; Joel Silver. Roteiro: The Wachowski Brothers. Fotografia: Bill Pope. Música: Don Davis. Elenco: Keanu Reeves; Laurence Fishburne; Carrie-Anne Moss; Hugo Weaving; Joe Pantoliano. Duração: 136 minutos.

MINORITY REPORT: A NOVA LEI

(Minority Report)

Twentieth Century Fox; Dreamworks Pictures, Estados Unidos, 2002.

Direção: Steven Spielberg. Produção: Gerald R. Molen; Bonnie Curtis; Walter F. Parkes; Jan De Bont. Roteiro: Scott Frank; Jon Cohen. Fotografia: Janusz Kaminski. Música: John Williams. Elenco: Tom Cruise; Collin Farrel; Samantha Morton; Max Von Sidow. Duração: 148 minutos.

MONTY PYTHON EM BUSCA DO CÁLICE SAGRADO

(Monty Python and the Holly Grail)

Python (Monty) Pictures; Michael White, Inglaterra, 1974.

Direção: Terry Gilliam; Terry Jones. Produção: Mark Forstater. Roteiro: Graham Chapman; John Cleese; Terry Gillian; Eric Idle; Terry Jones; Michael Palin. Música: Neil Innes. Elenco: Graham Chapman; Eric Idle; Terry Gillian; Michael Palin; Terry Jones; John Cleese. Duração: 85 minutos.

MORANGOS SILVESTRES

(Smultronstället)

Svensk Filmindustri; Continental, Suécia, 1957.

Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman. Roteiro: Katherina Farago. Fotografia: Gunnar Fischer. Música: Erik Nordgren. Elenco: Victor Sjöström; Bibi Andersson; Ingrid Thulin; Gunnar Björnstrand; Jullan Kindahl. Duração: 90 minutos. Preto e branco.

A MORTE DE UM CAIXEIRO VIAJANTE

(Death of a Salesman)

Estados Unidos, 1951.

Direção: László Benedek. Produção: George Glass; Stanley Kramer. Roteiro: Arthur Miller; Stanley Roberts. Fotografia: Franz Planer. Música: Alex North. Elenco: Fredric March; Mildred Dunnock; Kevin McCarthy; Cameron Mitchell; Beverly Aadland; David Alpert. Duração: 115 minutos. Preto e branco.

MURIEL – Ou Le temps d'un retour

França, 1963.

Direção: Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman. Roteiro: Jean Cayrol. Fotografia: Sacha Vierny. Música: Hans Werner Henze. Elenco: Delphine Seyrig; Jean-Pierre Kérien; Nita Klein; Jean-Baptiste Thiérrée; Claude Sainval; Laurence Badie; Jean Champion. Duração: 115 minutos.

NAPOLEÃO

(Napoléon)

Continental, França/Rússia, 1927.

Direção: Abel Gance. Produção: Robert A. Harris (versão restaurada). Roteiro: Abel Gance. Fotografia: Léonce-Henri Burel; Jules Kruger; Joseph-Louis Mundwiller; Torpkoff. Música: Carmine Coppola (nova trilha sonora para a versão restaurada em 1981). Elenco: Albert Dieudonné; Vladimir Roudenko; Edmond Van Daële; Alexandre Koubitzky; Antonin Artaud; Abel Gance; Gina Manès. Duração: 235 minutos. Preto e branco.

NARC

(Narc)

Estados Unidos, 2002.

Direção: Joe Carnahan. Produção: Michelle Grace; Ray Liotta; Diane Nabatoff; Julius R. Nasso. Roteiro: Joe Carnahan. Fotografia: Alex Nepomniaschy. Música: Tobias Enhus; Dan Kolton; Cliff Martinez. Elenco: Dan Leis; Jason Patric; Ray Liotta; Lloyd Adams; Alan Van Sprang; Lina Felice. Duração: 117 minutos.

NASCIDO PARA MATAR

(Full Metal Jacket)

Warner Bros., Estados Unidos, 1987.

Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick; Philip Hobbs. Roteiro: Stanley Kubrick; Michael Herr; Gustav Hasford. Música: Abigail Mead. Elenco: Matthew Modine; Adam Baldwin; Vincent D'Onofrio; Lee Ermey; Dorian Harewood; Arliss Howard. Duração: 116 minutos.

NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO

(Birth of the Nation)

Continental, Estados Unidos, 1915.

Direção: David W. Griffith. Produção: David W. Griffith. Roteiro: D.W. Griffith; Frank E. Woods; Thomas F. Dixon Jr.. Fotografia: G.W. Bitzer. Música: Joseph Carl Breil; D.W. Griffith. Elenco: Lillian Gish; Henry B. Walthall; Mae Marsh; Miriam Cooper; Donald Crisp; Raoul Walsh. Duração: 159 minutos. Preto e branco.

AS NOITES DE CABÍRIA

(Le notti di Cabiria)

Paramount Pictures, Itália, 1957.

Direção: Federico Fellini. Produção: Dino De Laurentis. Roteiro: Federico Fellini; Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Aldo Tonti. Música: Nino Rota. Elenco: Giulietta Masina; François Perier; Franca Marzi; Dorian Gray; Mario Passante; Amedeo Nazzari. Duração: 110 minutos. Preto e branco.

NOSTALGIA

(Nostalghia)

Poletel Vídeo, Itália, 1983.

Direção: Andrei Tarkovsky. Produção: Franco Casati; Daniel Toscan du Plantier. Roteiro: Tonino Guerra; Andrei Tarkovsky. Fotografia: Giuseppe Lanci. Música: Giuseppe Verdi (música não-original); Ludwig van Beethoven (música não-original). Elenco: Oleg Yankovsky; Erland Josephson; Domiziana Giordano; Patrizia Terreno; Laura De Marchi; Delia Boccardo. Duração: 120 minutos.

PLANETA DOS MACACOS

(Planet of the Apes)

20th Century Fox, Estados Unidos, 2001.

Direção: Tim Burton. Produção: Zanuck Company; Richard D. Zanuck. Roteiro: William Broyles Jr.; Lawrence Kommer; Mark Rosenthal. Fotografia: Philippe Rousselot. Música: Danny Elfman. Elenco: Mark Wahlberg; Tim Roth; Helena Bonham Carter; Michael Clarke Duncan; Kris Kristofferson; Estella Warren. Duração: 119 minutos.

O PLANETA DOS MACACOS

(Planet of the Apes)

20th Century Fox, Estados Unidos, 1968.

Direção: Franklin J. Schaffner. Produção: Arthur P. Jacobs. Roteiro: Michael Wilson; Rod Serling; Franklin J. Schaffner. Fotografia: Leon Shamroy. Música: Jerry Goldsmith. Elenco: Charlton Heston; Roddy McDowall; Kim Hunter; Maurice Evans; James Whitmore; Linda Harrison. Duração: 112 minutos.

A PONTE DO RIO KWAI

(The Bridge of the River Kwai)

Columbia Tri-Star, Estados Unidos/Inglaterra, 1957.

Direção: David Lean. Produção: Sam Spiegel. Roteiro: Pierre Boulle. Fotografia: Jack Hillyard. Música: Malcolm Arnold. Elenco: William Holden; Alec Guinness; Jack Hawkins; Sessue Hayakawa; James Donald; Andre Morell. Duração: 161 minutos.

A PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM

(The Graduate)

Embassy Pictures, Estados Unidos, 1967.

Direção: Mike Nichols. Produção: Joseph E. Levine; Mike Nichols; Lawrence Turman. Roteiro: Calder Willingham; Buck Henry. Fotografia: Robert Surtees. Música: Paul Simon; Dave Grusin. Elenco: Anne Bancroft; Dustin Hoffman; Katharine Ross; William Daniels; Murray Hamilton. Duração: 106 minutos.

RASTROS DE ÓDIO

(The Searchers)

Warner Bros., Estados Unidos, 1956.

Direção: John Ford. Produção: C. V. Whitley; Merian C. Cooper; Patrick Ford. Roteiro: Frank S. Nugent. Fotografia: Winton C. Hoch. Música: Max Steiner. Elenco: John Wayne; Jeffrey Hunter; Vera Miles; Ward Bond; Natalie Wood. Duração: 119 minutos.

RÉQUIEM PARA UM SONHO

(Requiem for a dream)

Artisan Entertainment; Thousand Words, Estados Unidos, 2000.

Direção: Darren Aronofsky. Produção: Sibbling; Protozoa; Eric Watson; Palmer West. Roteiro: Hubert Selby; Darren Aronofsky. Fotografia: Matthew Libatique. Música: Clint Mansell. Elenco: Ellen Burstyn; Jared Leto; Jennifer Connelly; Marlon Wayans. Duração: 102 minutos.

O SACRIFÍCIO

(Offret - Sacrificatio)

Poletel Vídeo, França/Suécia, 1986.

Direção: Andrei Tarkovsky. Produção: Anna-Lena Wibom. Roteiro: Andrei Tarkovsky . Fotografia: Sven Nykvist. Música: Johann Sebastian Bach (música não-original); Watazumido Shuso (música não-original). Elenco: Erland Josephson; Susan Fleetwood; Allan Edwall; Guðrún Gísladóttir; Sven Wollter; Valérie Mairesse; Filippa Franzén. Duração: 145 minutos.

O SATÂNICO DR. NO

(Dr. No)

Eon; United Artists; Warner Bros. Pictures, Inglaterra, 1962.

Direção: Terence Young. Produção: Harry Saltzman; Albert R. Broccoli. Roteiro: Richard Maibaum; Johanna Harwood. Fotografia: Ted Moore. Música: Monty Norman. Elenco: Sean Connery; Ursula Andress; Joseph Wiseman; Jack Lord; Anthony Dawson; John Kitzmiller. Duração: 111 minutos.

O SENHOR DOS ANÉIS: A SOCIEDADE DO ANEL
(The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring)

New Line Cinema, Estados Unidos/Nova Zelândia, 2001.

Direção: Peter Jackson. Produção: Barrie M. Osborne; Peter Jackson; Fran Walsh; Tim Sanders. Roteiro: Fran Walsh; Peter Jackson; Philippa Boyens. Fotografia: Andrew Lesnie. Música: Howard Shore. Elenco: Elijah Wood; Ian McKellen; Liv Tyler; Viggo Mortensen; Sean Astin; Cate Blanchet; John Rhys-Davies; Christopher Lee. Duração: 179 minutos.

O SENHOR DOS ANÉIS: AS DUAS TORRES
(The Lord of the Rings: The Two Towers)

New Line Cinema, Estados Unidos/Nova Zelândia, 2002.

Direção: Peter Jackson. Produção: Barrie M. Osborne; Fran Walsh; Peter Jackson. Roteiro: Fran Walsh; Philippa Boyens; Stephen Sinclair; Peter Jackson. Fotografia: Andrew Lesnie. Música: Howard Shore. Elenco: Elijah Wood; Ian McKellen; Liv Tyler; Orlando Bloom; Viggo Mortensen; Sean Astin; Bernard Hill. Duração: 179 minutos.

O SENHOR DOS ANÉIS: O RETORNO DO REI
(The Lord of the Rings: The Return of the King)

New Line Cinema, Estados Unidos/Nova Zelândia, 2003.

Direção: Peter Jackson. Produção: Barrie M. Osborne; Fran Walsh; Peter Jackson. Roteiro: Fran Walsh; Philippa Boyens; Peter Jackson. Fotografia: Andrew Lesnie. Música: Howard Shore. Elenco: Elijah Wood; Ian McKellen; Viggo Mortensen; Sean Astin; Orlando Bloom; Miranda Otto; Bernard Hill. Duração: 200 minutos.

SENHORITA JÚLIA
(Fröken Julie)

Suécia, 1951.

Direção: Alf Sjöberg. Produção: Rune Waldekranz. Roteiro: Alf Sjöberg. Fotografia: Göran Strindberg. Música: Dag Wirén. Elenco: Anita Björk; Ulf Palme; Märta Dorff; Lissi Alandh; Anders Henrikson; Inga Gill. Duração: 90 minutos. Preto e branco.

SLEEP

Estados Unidos, 1963.

Direção: Andy Warhol. Produção: Andy Warhol. Roteiro: Andy Warhol. Fotografia: Andy Warhol. Música: Andy Warhol (som direto). Elenco: John Giorno. Duração: 321 minutos. Preto e branco.

SOLARIS

(Solaris)

Taipan Vídeo, União Soviética, 1972.

Direção: Andrei Tarkovsky . Produção: Viacheslav Tarasov. Roteiro: Fridrikh Gorenshtein; Andrei Tarkovsky. Fotografia: Vadim Yusov. Música: Eduard Artemyev; Vyacheslav Ovchinnikov. Elenco: Natalya Bondarchuk; Donatas Banionis; Jüri Järvet; Vladislav Dvorzhetsky; Nikolai Grinko; Anatoli Solonitsyn. Duração: 165 minutos.

SRA. DALLOWAY

(Mrs. Dalloway)

Paris Filmes, Inglaterra/Estados Unidos, 1997.

Direção: Marleen Gorris. Produção: Lira Katselas Paré; Stephen Bayly. Roteiro: Eileen Atkins. Fotografia: Sue Gibson. Música: Ilona Sekacz. Elenco: Vanessa Redgrave; Sarah Badel; Amelia Bullmore; Phylis Calvert; Oliver Ford Davies; Rupert Graves. Duração: 97 minutos.

STALKER

(Stalker)

Mosfilm, URSS, URSS, 1979.

Direção: Andrei Tarkovsky. Produção: Aleksandra Demidova. Roteiro: Arkadi Strugatski; Boris Strugatski. Fotografia: Aleksandr Kniajinski. Música: Eduard Artemiev. Elenco: Alissa Freindlikh; Alessandr Kaldanoski; Anatoli Solintsin; Nikolai Grinko; Natasha Abramova. Duração: 155 minutos.

TEMPO ESGOTADO

(Nick of Time)

Paramount Pictures / UIP, Estados Unidos, 1995.

Direção: John Badham. Produção: John Badham. Roteiro: Patrick Sheane Duncan. Fotografia: Roy H. Wagner. Música: Arthur B. Rubinstein. Elenco: Johnny Depp; Christopher Walken; Charles Dutton; Marsha Mason; Peter Strauss. Duração: 88 minutos.

O TEMPO REDESCOBERTO

(Le temps retrouvé)

Alpha Filmes, França/Itália, 1999.

Direção: Raoul Ruiz. Produção: Paulo Branco. Roteiro: Gilles Taurand; Raoul Ruiz. Fotografia: Ricardo Aronovich. Música: Jorge Arriagada. Elenco: Catherine Deneuve; Emmanuelle Beart; Vincent Perez; Pascal Greggory; Marcello Mazzarella; John Malkovich. Duração: 162 minutos.

O TRIUNFO DA VONTADE

(Triumph des Willens)

Alemanha, 1934.

Direção: Leni Riefenstahl. Produção: Leni Riefenstahl. Roteiro: Leni Riefenstahl; Walter Ruttmann. Fotografia: Sepp Allgeir; Karl Attenberger; Werner Bohne; Walter Frentz; Willy Zielke. Música: Herbert Windt. Elenco: Adolf Hitler; Max Amann; Martin Bormann; Walter Buch; Walter Darré; Otto Dietrich. Duração: 114 minutos. Preto e branco.

A ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO

(The Last Temptation of Christ)

Universal Pictures; Cineplex Odeon Films, Estados Unidos, 1988.

Direção: Martin Scorsese. Produção: Barbara de Fina. Roteiro: Paul Schrader. Fotografia: Michael Ballhaus, A.S.C.. Música: Peter Gabriel. Elenco: Willem Dafoe; Harvey Keitel; Barbara Hershey; Harry Dean Stanton; David Bowie. Duração: 162 minutos.

UMA VIDA POR UM FIO

(Sorry, wrong number)

Paramount Pictures, Estados Unidos, 1948.

Direção: Anatole Litvak. Produção: Hal Wallis; Anatole Litvak. Roteiro: Lucille Fletcher. Fotografia: Sol Polito. Música: Franz Waxman. Elenco: Barbara Stanwyck; Burt Lancaster; Ann Richards; Wendell Corey; Harold Vermilyea; Ed Begley. Duração: 89 minutos. Preto e branco.

OS VISITANTES DA NOITE

(Les visiteurs du soir)

França, 1942.

Direção: Marcel Carné. Produção: André Paulvé. Roteiro: Jacques Prévert; Pierre Laroche. Fotografia: Roger Hubert. Música: Maurice Thiriet. Elenco: Arletty; Marie Déa; Fernand Ledoux; Alain Cuny; Pierre Labry; Jean d'Yd; Roger Blin. Duração: 117 minutos. Preto e branco.

X-MEN - O FILME

(X-men)

20th Century Fox; Marvel Entertainment Group, Estados Unidos, 2000.

Direção: Bryan Singer. Produção: Lauren Shuler Donner; Ralph Winter. Roteiro: David Hayter. Fotografia: Newton Thomas Sigel. Música: Michael Kamen. Elenco: Patrick Stewart; Hugh Jackman; Ian McKellen; Halle Berry; Famke Janssen; Anna Paquin. Duração: 104 minutos.

ZERO DE COMPORTAMENTO

(Zéro de conduite)

França, 1933.

Direção: Jean Vigo. Produção: Jacques-Louis Nunez; Jean Vigo. Roteiro: Jean Vigo. Fotografia: Boris Kaufman. Música: Maurice Jaubert. Elenco: Jean Dasté; Robert le Flon; Du Verron; Delphin; Léon Larive; Louis De Gonzague-Frick. Duração: 41 minutos. Preto e branco.