



Ritmo plástico e ritmo narrativo no cinema: Hollywood no século XXI e o Cinema Novo

Levi Henrique Merenciano*

Resumo: Ora sucesso de bilheteria, ora desafeto da crítica, o cinema hollywoodiano é tema pouco presente em teses brasileiras. Devido a esse contrato polêmico, descrever-se-ão as estratégias semióticas que os tornam objetos de significação tão difundidos. Será explicado como se organizam o conteúdo e a expressão de um dos filmes mais vistos atualmente (segundo o site *Box Office Mojo*, na data de 26 de dezembro de 2012), comparando-o a um filme de outro período, para defender hipóteses sobre diferentes tipos de estrutura fílmica, conforme a incidência de ritmos paradigmáticos ou (com efeitos) sintagmáticos, contínuos ou descontínuos, de natureza absoluta ou relativa.

Palavras-chave: semiótica, ritmo, cinema hollywoodiano

1. Texto, discurso, significação

Versar a respeito da organização do discurso e sobre os processos de significação no cinema de massa (especificamente, a vertente comercial hollywoodiana) é uma tarefa pouco encontrada em estudos da área de Linguística. Felizmente, veremos ser possível relacionar parte do instrumental descritivo das línguas naturais e da semiótica (discursiva e plástica) ao estudo da linguagem cinematográfica. Começemos pela origem do interesse.

Este trabalho nasceu de uma pesquisa de graduação e de Mestrado em torno de livros mais vendidos. Esses primeiros trabalhos buscaram entender os livros e seu público por meio das características internas do texto escrito. A partir da maneira como se manifestaram as marcas linguísticas nos textos, o objetivo foi explicitar os processos de significação, gerados a partir da organização do seu conteúdo (Merenciano, 2009a,?).

Na Linguística e nas teorias do discurso, esse tipo de investigação reconstitui as expectativas do leitor-enunciário (este, equivalente à projeção do público-alvo), por meio das marcas linguísticas, manifestadas no texto e que podem ser descritas no plano de conteúdo dos livros estudados. No caso do exame de filmes, também é possível observar um conteúdo (níveis narrativo, discursivo) e uma expressão, relativa aos fotogramas, que, desfilados em sequência, dão a plasticidade própria do filme. A organização do seu

sentido está vinculada à própria concatenação de imagens na tela, em forma de cenas, planos, entre outras denominações dadas às possíveis unidades do filme, podendo ser, assim, investigadas e concebidas como recorte para o seu exame.

Com respeito às características da significação, os elementos plásticos do cinema recebem, nas teorias do discurso e na semiótica plástica, a denominação de plano de expressão, enquanto a sua história (em suma, “o que ele diz ou representa”) recebe o nome de plano de conteúdo. Assim, há um processo de expressividade no filme, orientado para a produção e comunicação de um determinado conteúdo, que diz respeito a como se organiza e é manifestada sua significação global.

2. Do leitor ao espectador

No trabalho realizado sobre os livros mais vendidos, era necessário recorrer às marcas linguísticas e a referências contextuais que determinado livro ia tecendo, para definir quais elementos do conteúdo dialogavam com a realidade do leitor projetado, com vistas a explicar de que forma os recursos construídos no interior do texto faziam determinada obra figurar entre as mais vendidas daquele período. Isso explica o motivo pelo qual a vertente semiótica adotada é imanentista. Ela parte da explicação da organização textual, com vistas a definir a construção do leitor (e também a do autor) como instâncias de domínio discursivo (projetadas na

* Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho Unesp - FCL/Araraquara. Endereço para correspondência: (le-vihm@gmail.com).

e pela construção do discurso) e não como autor e leitor reais, de carne e osso.

Com respeito ao cinema, também é possível deprender marcas linguísticas recorrentes nos diálogos dos personagens e nas descrições feitas pelo narrador, assim como as transformações narrativas associadas ao tempo e ao espaço. Elas podem definir a realidade contextual que faz parte do domínio do espectador enunciatário e com a qual ele pode se identificar. No texto, a descrição dessas instâncias espaço-temporais é feita por meio do código verbal, ao descrever lugares, tempos e sujeitos inseridos na história. No cinema, a própria imagem descreve as mudanças de situações no enredo e as transformações da história, exatamente por compor uma analogia (pretensa cópia) da realidade (Barthes, 1986, p. 29) e poder ser ressignificada (traduzida) por/para um código verbal.

3. Cinema, fotografia, código conotado

Além de contar com recursos verbais (presentes no som e nos textos), o cinema representa a realidade de forma analógica. Portanto, além da manifestação verbal (na fala ou nas partes escritas), há também aquilo que é representado pelas imagens, ou seja, uma forma de significação criada pela ilusão de realidade inerente ao cinema, típica da projeção de imagens uma a uma, causando efeitos de simultaneidade e de movimento (Metz, 1972, p. 15-28).

Vale a pena verificar, assim, as possibilidades que, à maneira que o filme conta uma história (seu conteúdo), vai encadeando imagens e indicando que nem sempre o que é representado provém de um código denotado. Nesse caso, as imagens podem reter um tipo de expressividade que em alguns momentos criam efeitos conotados, típicos da metáfora, nos textos escritos, ou da fotografia, na publicidade e no jornal.

Ao discutir sobre as formas de descrever a fotografia em geral e na publicidade, Barthes (1986, p. 13-16) diz que ela é uma espécie de “análogo da realidade”, é uma linguagem sem código definido, só passando a configurar um tipo de código quando é conotada, ou seja, quando é construída por meio de um segundo código (do tipo histórico, nem completamente natural, nem completamente artificial).

Com respeito às artes imitativas (pintura, fotografia, escultura, etc.), fica claro que a sua mensagem não possui um código primeiro. Enquanto reprodução analógica da realidade, o sentido da imagem – aquele construído ou pretendido culturalmente, para e pelo público – é sempre secundário. Ao produzir um tipo de mensagem contínua – em linhas, contornos e cores (Barthes, 1986) – a imagem não se deixar segmentar da mesma forma que o texto.

Mesmo assim, é possível entender os objetos semió-

ticos visuais por meio de unidades de expressão que produzem sentido juntamente com o conteúdo. A semiótica é uma das disciplinas que dá conta de explicar as formas plásticas, descrevendo como se organiza o plano de expressão visual; o faz por meio de categorias específicas, de modo a articulá-las aos processos de significação gerados nos diferentes objetos semióticos. Eles podem ser formados por um (pictórico, sonoro) ou por múltiplos códigos (audiovisual, verbovisual, pictórico-verbal, grafemático-visual, etc.).

4. Cinema e Linguística

No estudo do cinema, existem aproximações descritivas inspiradas na Linguística. Christian Metz faz um tipo de descrição estrutural do filme. Em *A significação no cinema*, Metz (1972, p. 142-157) elabora um quadro sintético exemplificando tipos de segmentos autônomos, por meio dos quais propõe recortes no plano de expressão fílmica por meio de segmentos autônomos e sintagmas acronológicos, cronológicos, narrativos e descritivos. Além do exame do quadro estático (fotograficamente), existe a ilusão de movimento típica do cinema. Isso implica dizer que há um desfile de imagens, que se realiza na tela a partir de um procedimento sintagmático (de unidades significantes combinadas, que se sucedem: planos).

O Curso de linguística geral (Saussure, 2006, p. 142-147) explica que as unidades da expressão linguística (letras ou fonemas) estabelecem, no seu encadeamento, relações baseadas no caráter linear da língua, alinhadas uma após a outra. Essas relações baseadas na extensão podem ser chamadas de sintagmáticas. Enquanto um sintagma compõe-se de duas ou mais unidades consecutivas, o paradigma, por sua vez, indica possibilidades de realização de cada unidade. Se as relações sintagmáticas existem em presença (*in praesentia*), as relações paradigmáticas estão em ausência (*in absentia*), pois indicam possibilidades de realização de termos em uma série mnemônica virtual. A noção de paradigma e sintagma pode ser transferida para o cinema. Assim como as letras ou fonemas, o cinema possui unidades, como o plano ou a cena (mesmo que sejam distintas das línguas naturais), cujo encadeamento engendra a narrativa e a significação global do filme.

Na contiguidade de imagens fílmicas, predomina a descontinuidade, pois os fotogramas aparecem um a um (ou seja, resultam da soma de planos, cujo corte estabelece o efeito descontínuo). Por outro lado, um procedimento paradigmático implica a associação de elementos virtuais (possibilidades de significação) em um mesmo ponto do eixo sintagmático, em que predomina efeito de continuidade – como descreve Jakobson (1995) por meio do que denomina função poética. No plano-sequência, a ausência de cortes gera continuidade na expressão, atuando no significado do que é

representado de maneira diferente das cenas que possuem muitos cortes e planos curtos. É importante destacar que no cinema canonizado pela crítica (Kubrick, Hitchcock, Bergman, entre outros) valoriza-se um tipo de expressão que produz efeitos contínuos (planos mais longos e planos-sequência), em detrimento daquele tipo de expressão veiculado no cinema comercial (hollywoodiano), com muitos cortes de cena (planos rápidos) e uso do recurso de campo e contracampo.

5. Significação conotada no cinema de Hollywood

Nas produções contemporâneas de Hollywood, é possível observar a construção de símbolos por meio do

recurso da conotação. Elas mostram, ocasionalmente, certos personagens por meio de enquadramentos ou em composição com elementos do espaço, de forma a indicar uma transformação importante na narrativa ou antecipar acontecimentos. A construção dos símbolos pelo viés da conotação traz geralmente a representação de símbolos da iconografia cristã, seja por meio de alguém com braços abertos, ou por meio da composição de partes do cenário com os personagens, em momentos importantes da narrativa.



Figura 1

Da esquerda para a direita, *Avatar* (2009), *Crepúsculo* (2008) e *X-men: primeira classe* (2011).

As produções *Avatar* (2009), *Crepúsculo* (2008) e *X-men: primeira classe* (2011) relacionam o conteúdo dos sujeitos da história a símbolos oriundos do campo do cristianismo: figuras de Cristo, do Anjo da Guarda e do Diabo. As duas primeiras (de cima) revelam o percurso dos sujeitos Sully (*Avatar*) e Edward (*Crepúsculo*) em situações que antecipam seu heroísmo, uma vez que representam sentidos vinculados aos símbolos que conotam: salvação e paz. Em *X-men*, a personagem, ao ser conotada como um ser do mal (Diabo – devido ao semicírculo sobre sua cabeça)², antecipa um percurso narrativo importante na história: ela será responsável por um acidente que mudará a vida dos mutantes.

Ao ser configuradas por meio de planos cinematográficos, certas imagens também sofrem efeito de movimentos, de ângulos, de planos em continuidade, podendo ser mixadas (estar em composição) com outros tipos de planos, que, por sua vez, podem valorizar ritmos plásticos, criando efeitos de continuidade e de subjetividade.



Figura 2

Plano composto de *São Paulo Sociedade Anônima*. (1965)

Após mostrar um conflito entre um casal, *São Paulo Sociedade Anônima* (um dos expoentes do Cinema Novo) faz uma composição de planos, cuja projeção em *contraplongé*, logo na primeira sequência, revela também o ponto de vista de um Plano geral, mostrando o caos de prédios da cidade, enquanto um terceiro efeito (de giro sobre o próprio eixo: Plano Master em

²Existe uma ambiguidade gerada pelo efeito de projeção de asas atrás da personagem: “ter asas” também é um predicado do “anjo caído”. Fica valendo, portanto, o semicírculo no enquadramento, representado dessa forma: semelhante a chifres. Forçosamente, pode-se também compreender o elemento de conotação como um “círculo”, mas este não seria um elemento conotado, e sim uma suposição oriunda de uma imagem denotada, que demanda a necessidade de o espectador completar o círculo que o enquadramento (enquanto visão de uma espécie de narrador) não mostra.

180 graus) aumenta a impressão de tontura (subjetividade) frente à imensidão da cidade. Serão enfatizadas, no decorrer das análises, as possibilidades criadas por esses efeitos, que, em alguns filmes, recorrem à justaposição de enquadramento, ângulo, movimento e outros planos ligados. Projetados em um mesmo ponto sintagmático, exploram a continuidade e, com isso, efeitos paradigmáticos no cinema (suas possibilidades de significação).

6. A sintagmática do filme

Ao fazer um primeiro recorte do filme, de maneira sintagmática, Metz (1972, p. 142-157) define as maneiras pelas quais unidades menores, sintagmas mínimos (os planos), são concatenadas. Pensando na globalidade dessas unidades, vemos que sua organização compõe-se de unidades maiores, as quais Metz denomina: sintagmas autônomos (cronológicos ou acronológicos, narrativos ou descritivos); e planos autônomos. Os sintagmas autônomos ocorrem predominantemente por meio de descontinuidade, ou seja, sua organização é possível por meio dos cortes entre os planos. O outro tipo de segmento é o plano autônomo, que, prezando pela continuidade, é chamado no cinema de plano-sequência. O autor propõe uma grande sintagmática que exemplifique essas noções, ao que chama “Quadro geral da grande sintagmática da faixa-imagem”. O esquema simplificado (com as abreviaturas) segue na Figura 6 no Anexo.

Do sintagma acronológico derivam o sintagma paralelo (SAP) e o sintagma em feixe (SAF). Do sintagma de tipo cronológico, derivam o sintagma descritivo (SCD), o sintagma narrativo linear (SCNL) e o narrativo alternado (SCNA). O plano autônomo (PA) é um tipo de segmento autônomo que pode ser relacionado ao plano-sequência³.

6.1. O plano autônomo e a continuidade

O plano autônomo (PA) é um segmento que não apresenta cortes e valoriza, com isso, o efeito de continuidade do significante. Há experiências no cinema de filmes rodados em somente um plano-sequência (com efeitos que produzem ausência de corte), como o fez Hitchcock em seu *Festim diabólico* (1948). Para o exame dos filmes aqui pretendido, os planos-sequência serão qualificados de acordo com a possibilidade de conter ritmos narrativos diferentes.

6.2. A descontinuidade: os sintagmas cronológicos e acronológicos

O sintagma acronológico possui efeito conotado. Pode configurar sintagma paralelo (SAP) ou um sintagma em

feixe (SAF). O SAP apresenta um mix de dois ou mais motivos (vida de pobre, vida de rico, em paralelo.), cuja alternância é mais ou menos sistemática (ABABA...). O SAF, por sua vez, traz uma mesma categoria de fatos (mesmo tema), exposto por meio de ceninhas, sem situar no tempo corrente, umas em relação às outras (repetições parciais evocam significado global por meio de tema específico): amor moderno, juventude, etc.

O sintagma cronológico, por outro lado, tende à denotação, em que há temporalidade literal do enredo, com fatos narrados consecutiva ou simultaneamente. Seu subtipo, o sintagma descritivo (SCD) carrega um efeito de simultaneidade, por isso, a consecução de fatos não fica clara. Por exemplo: descrição de coisas em coexistência espacial (um morro, depois um riacho, as árvores, etc.), sem apresentar, necessariamente, transformação narrativa.

O sintagma cronológico narrativo alternado (SCNA) – equivalente no cinema à montagem alternada – é um tipo de sintagma cronológico que entrelaça consecuições temporais distintas, por meio de alternância de imagens. Diferentemente do SAF ou SAP, há alternância de imagens, mas simultaneidade de fatos, por isso ele é cronológico.

O sintagma cronológico narrativo linear (SCNL), como seu nome diz, apresenta uma consecução única. Sua constituição pode conter hiatos temporais, em que um corte de plano para outro pode indicar mudanças temporais variadas (segundos, dias, anos). Pode também não possuir hiatos, sendo comum, portanto, a linearidade pura dos fatos. No cinema de Hollywood são comuns os sintagmas cronológicos, pois no seu interior são regidas a maioria das transformações narrativas.

A respeito dos tipos de planos utilizados para exame aqui, baseamo-nos em Rodrigues (2002), uma vez que são relacionados a efeitos de continuidade e descontinuidade. Abaixo, são resumidos os tipos de planos considerados suficientes para um exame semiótico aplicado ao filme. Optou-se por destacar os planos por meio de um quadro geral. Ele divide os subtipos de acordo com a variação (heteroplano ou homoplano) e seus efeitos (heterogêneo ou homogêneo) (conferir Figura 7 no Anexo).

Segue a explicação dos tipos, sua combinação com os eixos e seus efeitos:

- enquadramentos, ângulos e movimentos são planos encadeados com efeito descontínuo absoluto, por isso são denominados, neste trabalho, heteroplanos heterogêneos (ou seja, são encadeamentos de planos diferentes, um a um, (por isso heteroplanos), cuja diversidade na sucessão sintagmática

³“Como o termo indica, trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência” (AumontMarie, 2003, p. 231). Nesse caso, o que diferencia semioticamente um plano-sequência de um plano é o fato de o primeiro apresentar necessariamente um enunciado narrativo (que rege estados e transformações, pois equivale a uma cena), enquanto o plano não necessariamente indicará uma transformação narrativa, até mesmo pela brevidade sintagmática ocasionada pelo corte.

resulta em descontinuidade, por isso, heterogêneos).

- o plano autônomo, por sua vez, pode ter efeito de continuidade relativa ou absoluta; é absoluta quando todo o plano-sequência não é quebrado por nenhum efeito, o que é mais comum de ocorrer nesse tipo de plano (por isso – homoplano homogêneo); quando contém, no seu decorrer, algum efeito (fusão, inserção de imagem alheia, escurecimento), a continuidade passa a ser relativa (nesse caso, homoplano heterogêneo).
- planos ligados possuem a característica de romper a descontinuidade completa, típica do enquadramento, ângulo ou movimento; assim, o *raccord*, por exemplo, é um tipo de plano picado, cujo efeito de descontinuidade relativa sugere uma quebra da sintagmatização plena, ou seja, “[...] mudança de plano em que há esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de continuidade” (Mello, 2003, p. 48) – exemplo seria mostrar um personagem de costas e, a seguir, um corte com

ele de frente, sugerindo uma descontinuidade relativa, portanto, heteroplana e homogênea. Esse efeito é obtido também na composição de planos, por exemplo, um plano geral em conjunto com um Plano master (câmera girando no próprio eixo). Esse efeito de dois ou mais planos no mesmo ponto do sintagma será visto em *São Paulo Sociedade Anônima*.

7. Correlações paradigmática e sintagmática no exame do filme

Após a explicação de conceitos de origem linguística (como *significante/ significado, conteúdo/expressão, paradigma/sintagma, continuidade/descontinuidade*) e sobre as qualidades da representação fotográfica (*conotação/denotação, código secundário*), elaborou-se um esquema sintético capaz de indicar como se organizam os planos nos diferentes filmes, assim como as possibilidades de ritmo gerado nos planos de expressão e de conteúdo.

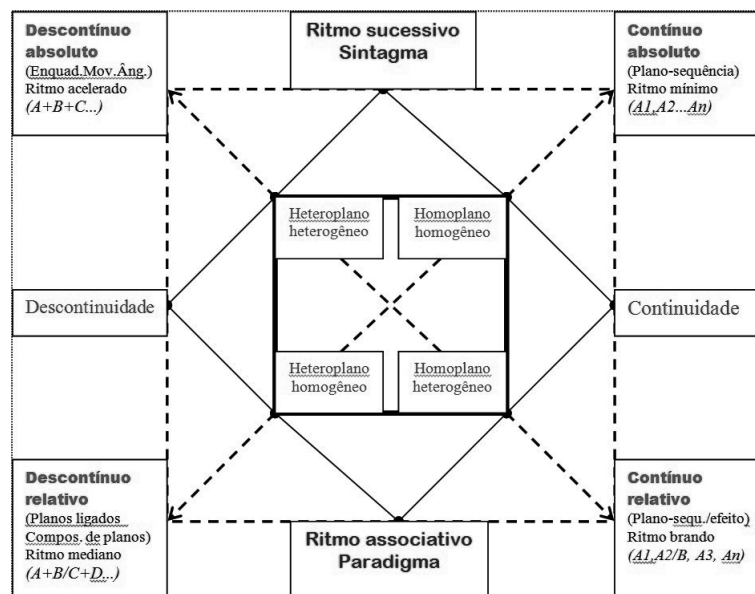


Figura 3

Representação dos planos nos eixos e seus efeitos contínuos/descontínuos.

Fonte: elaborado pelo autor

A forma como ocorre a sucessão ou a simultaneidade das unidades significantes (os planos) são relacionadas a um tipo de ritmo gerado em torno do sintagma e do paradigma. O esquema geral apresentado acima oferece, pois, uma noção sintética e dinâmica do funcionamento combinado dos planos: homoplanos ou

heteroplanos; homogêneos ou heterogêneos. Seus efeitos residem na continuidade e na descontinuidade, do tipo relativo ou absoluto. É interessante observar a dinâmica dessas relações, ou seja, a forma como podem ser projetados os efeitos apresentados por meio de ritmos diversos.

O estudo do ritmo em semiótica é apresentado por Hébert (2013), em *Petite sémiotique du rythme*, cuja atenção é dada a uma descrição organizada do ritmo por meio de letras ou números, que podem indicar diferenças de unidades (A+B+C...D/E, etc.) e, caso se queira, a proporção da duração (A2+B+C3...). As letras serão usadas para representar cada unidade significativa (o plano) e suas variações (PG, PA, CL, etc., representados assim: A + B + C...).

A parte superior do esquema (ritmo sucessivo – sintagma) é focado no contínuo e descontínuo absolutos, pois a atualização conferida pelo sintagma é obrigatória⁴, ou seja, a necessidade da concatenação de significantes é absoluta, variando somente o grau contínuo (plano-sequência) ou descontínuo (plano).

A parte inferior do esquema (ritmo associativo – paradigma) foca no contínuo e descontínuo relativos, pois a virtualização latente do paradigma projeta efeitos de sentido na cadeia significativa do sintagma⁵, acrescentando sentido à atualização das unidades significantes – esse efeito do paradigma sobre o sintagma (essa projeção) aproxima-se do mecanismo por meio do qual Jakobson descreve sua função poética; e é nesse quadrante inferior descrito, acredita-se, que fica a região onde se pode ver o efeito poético no cinema.

8. Os efeitos rítmicos possíveis no cinema

Também é possível observar nos “cantos” do Quadro 3 a formação de quatro macrorregiões, cujas “somadas” resultam dos efeitos criados na expressão:

- Canto superior esquerdo: sintagma + descontinuidade = descontínuo absoluto (recorrência de ritmo plástico acelerado): filmes de ação valorizam o ritmo acelerado, pois há muitos sintagmas (geralmente SCNL com hiatos temporais) focados nos planos curtos, proliferando a todo momento mudança nos tipos de enquadramento, movimento e ângulos. Como os planos tendem a se diversificar, seu ritmo é dado pelo padrão (A + B + C ...)⁶.
- Canto superior direito: sintagma + continuidade = contínuo absoluto (recorrência de ritmo plástico mínimo): filmes com muitos planos longos valorizam, geralmente, os planos-sequência, pois há poucos cortes e, com isso, muito pouco ritmo

plástico. Hitchcock fez essa experiência de continuidade absoluta em *Festim diabólico* (1948). Como nesse padrão está predominante um segmento em plano contínuo, seu ritmo é dado pelo padrão (A1, A2...An) – a vírgula marca a continuidade e o elemento matemático “n” indica repetição do padrão em um plano-sequência.

- Canto inferior esquerdo: paradigma + descontinuidade = descontínuo relativo (recorrência de ritmo plástico mediano): verificam-se tanto os planos ligados como a composição desses planos com outros (enquadramentos, ângulos e movimentos). Assim, um filme pode conter um plano geral, acrescido de um plano máster, por exemplo (como será visto em *São Paulo S/A*). Apesar de ser heteroplano, sua descontinuidade é relativa, pois seu padrão permite tanto a soma quanto a justaposição, em alguns pontos do sintagma, de dois ou mais planos (A + B/C + D) – a barra indica dois planos coabitando o mesmo ponto sintagmático.
- Canto inferior direito: paradigma + continuidade = contínuo relativo (recorrência de ritmo plástico brando): nesse caso, o plano-sequência sofre um efeito, em que o eixo paradigmático justapõe algum efeito ou imagem, sem comprometer o plano-sequência. O ritmo desse tipo de segmento é dado pelo padrão (A1, A2/B, An).

Esse modelo de análise agora será aplicado a dois filmes, com o intuito de comparar os diferentes ritmos, uma vez que são filmes de contextos diferentes. *São Paulo S/A* (1965) é representante do Cinema Novo brasileiro, enquanto *Piratas do Caribe: o baú da morte* (2006) é um filme tipicamente comercial.

8.1. Análise dos segmentos autônomos (sintagmas) e dos sintagmas mínimos (planos)

8.1.1. Filme: *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) – 3 segmentos

Segmento 1: briga de casal EN: (Enunciado narrativo; S1 quer separar-se de S2 (mesmo assim, parece haver um acordo mútuo para essa primeira parte da narrativa, pois aparentemente ambos desejam o conflito).

⁴No texto escrito, as letras são os significantes atualizados no sintagma, encadeados um a um. No cinema, os significantes são os planos, que, como já dito, podem ser atualizados por mais de um em determinados pontos do sintagma, diferente do texto escrito, que obedece a uma linearidade estrita.

⁵Lembra-se que o componente plástico do cinema (sua imagem) pode atualizar, em um mesmo ponto do sintagma, mais de um significante, sem prejudicar sua manifestação; fato que não ocorre com o significante grafemático, por exemplo, cuja alteração da ordem ou sobreposição de letras torna não legível o texto.

⁶Trata-se, conforme esquematiza Hébert (2013), do número de unidades capazes de ocupar cada posição (sucessiva ou simultaneamente). Pode-se representar um padrão rítmico por meio de letras relativas a cada unidade de natureza diferente: A, por exemplo, é um enquadramento em Primeiro Plano e B, o enquadramento seguinte, de natureza diferente, em Close, cujo padrão sucessivo resulta (A+B). Se forem dois planos seguidos do mesmo tipo, como Plano Geral e depois um corte para outro Plano geral, temos (A+A).

Plano autônomo (PA)

Ritmo dos planos		
PA		
A1	A2	A _n ...

Tabela 1

A grande sintagmática da faixa-imagem
(Metz, 1972, p. 170)

**Figura 4**

São Paulo Sociedade Anônima (1965) -
segmento 1

Esse segmento é um plano-sequência (PS) que aproveita recursos de efeito subjetivo de quem olha através do vidro, sobretudo pelo som abafado, à distância, a briga do casal (o vidro reflete o ambiente da cidade para dentro do ambiente, sobrepondo-a ao ambiente interno). Dentro do apartamento, à esquerda dos fotogramas, há um objeto com os contornos de uma cruz. Tanto esse objeto metafórico quanto o casal estão situados à esquerda, em torno de uma situação que reflete valores negativos. Quando o plano continua, para fora do apartamento, há outro objeto semelhante a uma cruz, mas do lado direito, pesando para o lado da descrição do ambiente externo urbano e não para o campo interno do apartamento, que relata conflito.

Existe também um ponto de complexificação do símbolo da cruz, em um momento de progressão do plano, na imagem 5 (leia-se sempre da esquerda para a di-

reita), em que o reflexo do objeto da sacada reflete no vidro de maneira semelhante à cruz de dentro. Nota-se que esse jogo entre conteúdo (martírio, suplício, ambiente interno) e expressão (símbolo conotado pelo jogo de movimento da esquerda para a direita) marca a cisão dos espaços, mais especificamente, do espaço negativo, do interior, para o espaço exterior, direcionando a narratividade para o fim desse episódio de conflito. Essa transformação da cruz de dentro para fora estabelece já de início a estrutura fundamental do filme com efeito conotado do objeto que remete metaforicamente o elemento iconográfico cristão.

Segmento 2: Após o PA anterior, corta-se para a descrição da cidade e dos transeuntes – em que o SAF descreve as instâncias de tempo, espaço e pessoa, sem configurar narrativa, apenas mostrando como se configura o tema da vida cotidiana no filme.⁷

⁷A primeira linha corresponde à abreviatura dos planos e a linha de baixo, ao ritmo, que marca alfabeticamente cada plano e sua recorrência no todo do sintagma. Nos casos de PA, é necessária apenas uma linha, pois o ritmo é de um plano-sequência e sempre A, An... (a não ser que contenha alguma inserção).

Ritmo dos planos					
PG/CCP/PMA	GPG	PG	PCA	PCF	PAN
A/B/C	D	A	E	F	G

Tabela 2
Sintagma em feixe (SAF)



Figura 5
São Paulo Sociedade Anônima (1965) –
segmento 2

Apresenta-se o ambiente urbano, externo, com as projeções de espaço e pessoa, focando nos aspectos plásticos da expressão marcados acima e abaixo, que indicam conteúdos de verticalidade e espacialidade das edificações, bem como do aspecto geral daquela São Paulo dos anos 60. Somente o plano 1 possui efeito de composição de planos, na ocasião em que surge o nome do filme e que se vale dos recursos de movimento, enquadramento e ângulo (PG, PM, PCP) em conjunto, paradigmaticamente, produzindo efeito de tontura e de pequenez de um possível observador, entre os prédios da cidade. Nesse sintagma ocorre, assim, o predomínio do ritmo heteroplano-heterogêneo.

Segmento 3: Separação do casal EN: S1 e S2 devem se separar. Depois do plano com Luciana ao chão, mostra-se a câmera subjetiva da visão de Carlos, depois corte para Luciana, que, movida pelo “não querer o contato conjugal”, assim como Carlos, configura na narrativa a necessidade de separação.

PN: S em não conjunção com relacionamento. Isso implica dizer que os sujeitos estão disjuntos de seu relacionamento. Esse último segmento mostra, enfim, a renúncia do amor, uma vez que fecha a primeira sequência com um PN atestando esse processo de renúncia.

Ritmo dos planos											
CP	PAN/PZ	CCP/CS	PP	PP	PAN/PZ	PP	PM	CS	CM/PP	RE/CM/OS	
A	B/C	D/E	F	F	F	B/C	F	G	E	H/F	I/H/J

Tabela 3
Sintagma em feixe (SAF)



Figura 6
São Paulo Sociedade Anônima (1965) -
segmento 3

Sucessão de planos com enfoque conotativo, pois, à distância, quando um sujeito fala ao caminhar pela rua (Carlos), outro sujeito (Luciana) responde do apartamento (monólogos cuja montagem concebe o efeito de diálogos), dentro do jogo de alternância de enquadramentos, conjugado à utilização de movimentos e ângulos de câmera diversos. Nesse terceiro sintagma, o filme se vale do maior número de recursos de toda a sequência, que vai narrativamente do dever da separação até a transformação narrativa, exercida pelo sujeito Carlos, ao transformar a conjunção com o relacionamento em renúncia do amor. Devido aos planos-ligados, ocorre predominância do ritmo heteroplano-homogêneo.

O PN indica a performance dos sujeitos (S1 e S2) e confere um ritmo mais acelerado à narrativa, que começa no sintagma 1 com menos ritmo, depois

a descrição do espaço causa o efeito de anulação do ritmo, sendo retomado intensamente ao final. Por isso, o ritmo narrativo é crescente. O ritmo plástico também é crescente, pois vai do mínimo ao acelerado. Isso pode ser observado no quadro abaixo, com o esquema apresentado de forma sintética. Em suma, a sequência examinada se vale dos três tipos de sintagmas. Começa com um plano autônomo de dentro do apartamento. Quando mostra o exterior, descrevendo pessoas e lugares de São Paulo, passa a um sintagma em feixe (SAF), a que Metz denomina acronológico. Finaliza a sequência com um sintagma narrativo (SCNL), tipo de segmento que contrai relações de tempo narrativo linear. (Conferir Tabela 8 no Anexo)

8.1.2. Filme: Piratas do Caribe: o baú da morte – 2 segmentos

Segmento 1: impedimento do matrimônio EN
(Enunciado modal; S quer-casar, mas não pode).

Ritmo dos planos																	
PD	PD	PP/CMPG	GPG/ÇCL/CMPCA			PD	PG	CL	PD/PCPCA	PP	CL	PD	PD	STA			
A	A	B/C	D	E/F	G/C	H	A	D	G	A/I	H	B	G	A	/STD	A/J	K

Tabela 4
Sintagma narrativo alternado (SCNA)

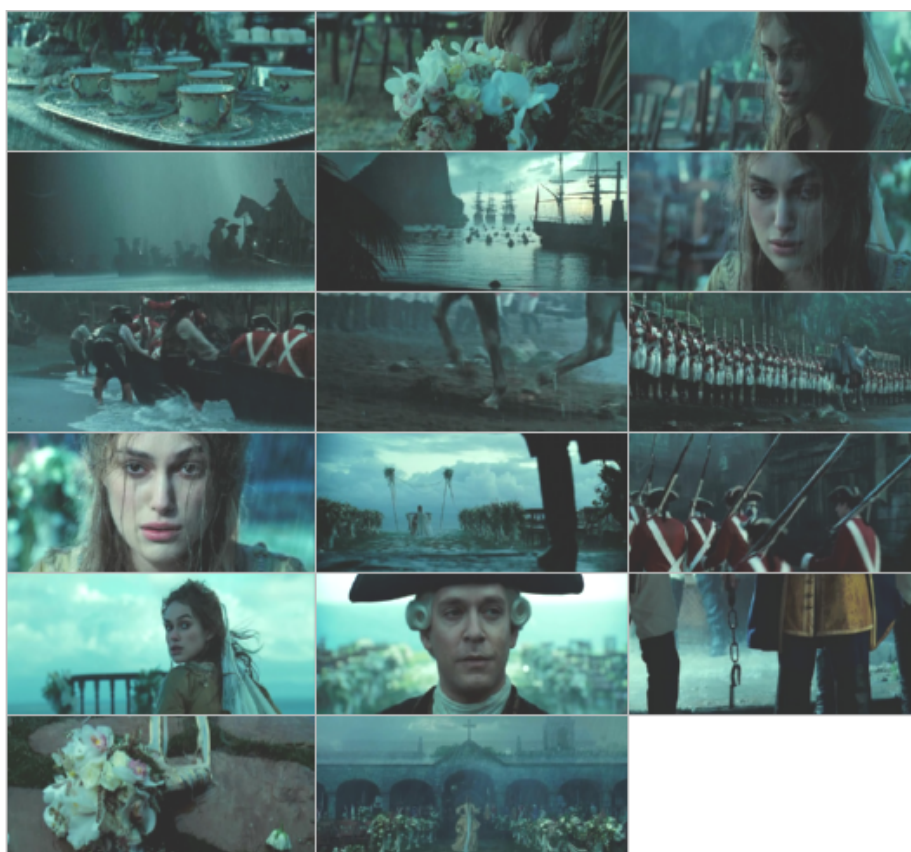


Figura 7
Piratas do Caribe: o baú da morte – segmento 1

Sintagma com planos alternados, em que se flagram dois momentos: um casamento a ser realizado e, por outro lado, a sua impossibilidade, devido à tropa prestes a chegar para impedir a conjunção com o matrimônio. A perda desse objeto valorizado positivamente é representado pela figura “flores ao chão”, no penúltimo plano.

O primeiro plano antecipa o sistema de relações que será estabelecido no todo da primeira sequência, pois há uma chuva – embora seja pouco visível no plano coletado neste artigo – que cai sobre as xícaras e os pires. Veem-se, pois, traços retilíneos/oblíquos da chuva vs. traços circulares/ovalados das xícaras e pires, que são “atacados” pelas gotas. Esse tipo de expressividade

é comum nessa primeira sequência. A expressão revela assim, elementos do significante (multiplicação de traços da chuva, de pernas, armas, corpos) em oposição a elementos de traços arredondados/ovalados, como as flores, pires, xícaras, o próprio rosto de Elizabeth Swann. Esse tipo de motivação indica que a construção da expressão (vertical vs. circular) pode ser correlacionada ao conteúdo (ataque vs. defesa ou agressividade vs. passividade), na medida em que Swann representa o bem, a passividade, a singularidade. Por outro, a Cia. das Índias, ao ser representada por traços retilíneos/obliquos (não somente na chuva, mas na disposição da tropa, nas pernas dos animais e nos rifles em riste), atesta os conteúdos de agressividade, maldade, em sua multiplicidade de inimigos.

Os quadros relativos ao inimigo (Cia. das Índias) mostram o PN em conjunção com a captura do casal Swann e Turner. Por isso, há um tipo de narratividade constante, que vai do EN da impossibilidade do casamento até o PN que indica a transformação dos destinos (no segmento 2, abaixo) de Swann e seus entes, rumo à prisão.

Segmento 2: EN (Enunciado modal; S1 quer-casar, mas não pode). O casal Swann e Turner são manipulados por intimidação a não-dever casar-se.

Sintagma narrativo alternado (SCNL): - os três pontos indicam planos que foram ocultos, por seguirem padrões semelhantes de corte (heteroplano-heterogêneo).

Ritmo dos planos															
PCA/STAD	PCF	PP/OSPG		PM	PM	...	PP	PG	PCA	PP	PP	PCF/FI/PCF/FI/CL			
A/B	C	D	E/F	G	H	H	...	E	G	A	E	E	D/I	D/I	J

Tabela 5
Piratas do Caribe: o baú da morte - segmento 2



Figura 8

Mudança para sintagma narrativo linear, que engloba a perda do objeto valorizado positivamente: o matrimônio, que se dá em virtude de uma sanção aplicada pela CIA, relacionada a um percurso narrativo anterior (presente no primeiro filme, *Piratas do Caribe: a maldição do pérola negra*). Neste, Swann e Turner ajudam o pirata Sparrow e são agora julgados pela Cia. Também há recorrência de enquadramentos sem presença de recursos de composição de imagens, situando, em resumo, os personagens bons à direita e os maus, à esquerda (a partir do plano 9). Por isso, uma categoria de espaço “esquerda/direita” também pode representar o conteúdo dos maus contra os bonzinhos. Em suma, os sujeitos investidos do bem são enquadrados à direita e os sujeitos do “mal”, à esquerda.

Veja-se que o vilão, Lorde Beckett, é mostrado primeiramente de costas (plano 7). De sua cabeça, brotam, metaforicamente, traços retilíneo/oblíquos (mantendo coerência com a primeira sequência), que lembram armas ou, pensando no discurso cristão, “chifres”. Os elementos da expressão, no interior de categorias que os definem como traços, ligam-se, pois, a elementos verticais do conteúdo (armas, espadas, pernas em movimento, etc.), retomando processo de significação em torno da agressividade do mal contra a passividade do bem. Diferente de *São Paulo S/A*, em *Piratas, o ritmo narrativo aumenta e o ritmo plástico é constante*. (Conferir Tabela 9 no Anexo)

Conclusão

A partir do arcabouço metodológico linguístico, foi apresentada inicialmente a necessidade de estudar o cinema comercial de um ponto de vista linguístico, por meio de conceitos semióticos (plásticos e discursivos) em torno do plano de conteúdo e de expressão e seus correlatos linguísticos: significante e significado, sintagma e paradigma, denotação e conotação, continuidade e descontinuidade.

Tendo em vista a necessidade de diferenciar filmes de Escolas diferentes, pensou-se em conceber o filme por meio de unidades significativas e que oferecessem um recorte, por meio de sequências, sintagmas e planos. A partir da forma como se organizam essas unidades, podem ser compreendidos ritmos na expressão plástica e no conteúdo que manifestam.

São Paulo Sociedade Anônima preza por segmentos com planos contínuos e descontínuos, mesclando também a maneira como atuam os sintagmas. Inicialmente, apresenta um plano autônomo (PA), depois um sintagma acronológico (SAF) e finaliza com um sintagma cronológico (SCNA), procurando aumentar, logo na primeira sequência, o ritmo narrativo. Assim, conforme aumenta o ritmo plástico, aumenta também o ritmo narrativo.

Piratas do Caribe varia continuamente a mudança de planos, embora haja da mesma forma momentos

de composição de planos. Por sua vez, preza por sintagmas cronológicos (SCNA e SCNL). O ritmo do plano de expressão é constante, apesar de a narratividade aumentar no decorrer do segmento 2, passando de um EN a um PN, que fecha a primeira sequência.

Interessante, em *Piratas*, é o fato de a conotação ser pontual, pois em dois momentos há referência à iconografia cristã. Em *São Paulo S/A*, começa-se com um processo de conotação constante, anula o efeito poético na denotação do segmento 2 e depois fecha o segmento 3 com um sintagma em que a conotação é constante novamente, pois existe uma alternância de planos em que os monólogos dos personagens, quando articulados, funcionam como diálogos. O dizer de um complementa o do outro.

Enfim, espera-se que tenha sido possível descrever de forma inicial como a primeira sequência de filmes diferentes já tem a capacidade de indicar caminhos para interpretar e, sobretudo, inventariar recursos para, se possível, poder discretizar a estrutura de qualquer tipo de produção audiovisual, no que tange à expressão plástica e ao conteúdo. ●

Referências

- Aumont, Jacques; Marie, Michel
2003. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa A. Ribeiro. Campinas (SP): Papyrus.
- Avatar
2009. Direção: James Cameron. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1 DVD (171 min), color., sonor.
- Barthes, Roland
1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Tradução para o espanhol de C. Fernández Medrano: Barcelona/México: Paidós.
- Crepúsculo
2008. Direção Catherine Hardwicke. Estados Unidos: Summit Entertainment/Paris Filmes. 1 DVD (122 min.), sonor., color.
- Festim diabólico
1948. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Warner Bros Burbank Studios. 1 DVD (80 min.), sonor.
- Greimas, Algirdas-Julien
1975. *Sobre o sentido. Ensaios semióticos*. Tradução de Ana Cristina C. Cezar et al. Petrópolis: Vozes.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph
1979. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix. Tradução de Alceu Dias Lima et al.

- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph (Orgs)
1986. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage - Tome 2*. Paris: Hachette.
- Hébert, Louis
2013. Petite sémiotique du rythme. Éléments de rythmologie. *Signo. Québec: Rimousk, 2011. Disponível em: <http://www.signosemio.com/semiotique-du-rythme.asp>. Acesso em: 01 mar.*
- Jakobson, Roman
1995. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Mascarello, Fernando. (Org.)
2006. *História do cinema mundial*. Campinas (SP): Papirus.
- Mello, José Guimarães.
2003. *Dicionário multimídia: jornalismo, publicidade e informática*. São Paulo: Arte e Ciência.
- Merenciano, Levi Henrique.
2009. Autoajuda e esoterismo: uma sugestão tipológica. *Revista do GEL, São Paulo, 6(1):151-177. Disponível em: <http://www.gel.org.br/revistadogel/volumes/6/RG_V6N1_08.pdf>.*
- Merenciano, Levi Henrique
2009a. Abordagem semiótica dos textos de autoajuda. Dissertação de mestrado, Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista). Araraquara: Unesp/FCLAr, 203 p. Disponível em: http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/teses/levi_henrique_merenciano.pdf. Acesso em 05 jul. 2012.
- Merenciano, Levi Henrique
2011. Cinema hollywoodiano e cultura de massas: entre leitores, espectadores e espectativas. *CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada, Araraquara, 9(1):1-16. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/4419>>.*
- Metz, Christian
1972. *Significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva.
- Piratas do caribe: o baú da morte
2006. Direção: Gore Verbinski. Estados Unidos: Walt Disney Pictures. 1 DVD, sonor., color.
- Rodrigues, Chris
2002. *O cinema e a produção. Para quem gosta, faz ou quer fazer cinema*. Rio de Janeiro: DP&A Editora / FAPERJ.
- Saussure, Ferdinand de
2006. *Curso de linguística geral*. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix.
- São Paulo: sociedade anônima
1965. Direção: Luiz Sérgio Person. Rio de Janeiro: Socine. 1 DVD (107 min.), sonor.
- X-men: first class
2011. Direção: Matthew Vaughn. Estados Unidos: Twentieth Century Fox. 1 DVD, sonor., color.

Dados para indexação em língua estrangeira

Merenciano, Levi Henrique

Plastic rhythm and narrative rhythm in cinema: Hollywood in 21st century and Cinema Novo

Estudos Semióticos, vol. 10, n. 1 (2014)

ISSN 1980-4016

Abstract: *Sometimes blockbuster, sometimes antagonized by the specialized critic, Hollywoodian cinema isn't a theme so present in Brazilian academic works. According to that polemic contract, it will be possible to describe the semiotics resources responsible to explain how movies become so desired objects of meaning. We intend to explain how they used to be organized when one talks about content and expressions planes. In order to do that, we are going to select one of the most viewed movie nowadays (according to the website Box Office Mojo, collected on December 26th 2012) comparing it with a movie from another period to defend hypothesis about different kinds of film structures. Our main proposition is to find the incidences of paradigmatic rhythms or syntagmatic rhythms, with continuous or discontinuous effects, with absolute or relative features.*

Keywords: *semiotics, rhythm, Hollywoodian cinema*

Como citar este artigo

Merenciano, Levi Henrique . Ritmo plástico e ritmo narrativo no cinema: Hollywood no século XXI e o Cinema Novo. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 10, Número 1, São Paulo, Julho de 2014, p. 76-88. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 15/dezembro/2013

Data de sua aprovação: 30/maio/2014

Anexo

Sintagma mínimo = Plano = unidade do plano da expressão do cinema						
Segmentos autônomos	Plano autônomo (plano-sequência)				1 (PA)	
	Sintagmas	Sintagma acronológico	Sintagma paralelo		2 (SAP)	
			Sintagma em feixe		3 (SAF)	
			Sintagma descritivo		4 (SCD)	
		Sintagma cronológico	Sintagma narrativo	Sintagma Narrativo Alternado		5 (SCNA)
				Sintagma Narrativo Linear		6 (SCNL)

Tabela 6

A grande sintagmática da faixa-imagem
(Metz, 1972, p. 170)

Tipos de planos	Efeito rítmico		
	<i>Descontinuidade absoluta</i>		
<i>Enquadramentos</i>	GPG	Grande plano geral	
	PG	Plano geral	
	PGA	Plano geral aberto	
	PGF	Plano geral fechado	
	PI	Plano inteiro	
	PA	Plano americano	
	PM	Plano médio	
	PP	Primeiro plano	
	CL	Close	
	SCL	Super close	
	PD	Plano detalhe	<i>Heteroplano heterogêneo</i>
	PCA	Plano conjunto aberto	
	PCF	Plano conjunto fechado	
	COS	Câmera Over Shoulder	
	CS	Câmera subjetiva	
<i>Ângulos</i>	PF	Plano frontal	
	CP	Câmera plongée	
	CCP	Câmera contra-plongée	
<i>Movimentos</i>	PZ	Plano zenital	
	TD	Travelling dolly	
	STD	Steady cam	
	CM	Câmera na mão	
	G	Grua	
	PAN	Panorâmica	
	T	Tilt	
	ZI	Zoom in	
	ZO	Zoom out	
	CH	Chicote	
PMA	Plano Master		
	<i>Continuidade relativa / absoluta</i>		
<i>Plano autônomo</i>	PS	Plano-sequência	<i>Homoplano homogêneo/heterogêneo</i>
	<i>Descontinuidade relativa</i>		
<i>Planos ligados e/ou compostos (Planos ligados + enquad. âng. e movimento)</i>	STA	Stabishment	
	CI	Cut in	
	CA	Cut away	<i>Heteroplano homogêneo</i>
	FL	Foco na lente	
	FU	Fusão	
	FI	Fade In	
	FO	Fade Out	
	R	Raccord (eixo, mov. dir)	

Tabela 7

Os planos no cinema, seus efeitos sintagmáticos e paradigmáticos.
Fonte: elaborado pelo autor

Unidade, Categoria e Ritmo	Característica e traços	Seg. 1	Seg. 2	Seg. 3
<i>Tipos de Planos</i>	Plano-sequência	x		
	Enquadramento		x	x
	Movimento		x	x
	Ângulo		x	x
	Planos ligados			
<i>Tipos de Sintagmas</i>	PA Plano autônomo	x		
	SAF Sintag em feixe		x	
	SAP Sintag paralelo			
	SCNA Sintg alternado			x
	SCND Sint descritivo			
	SCNL Sintagma linear			
<i>Ritmo dos planos: Planos/Consecução</i>	Homopl-homogênea	x		
	Homopl-heterogênea			
	Heteropl-heterogênea		x	
	Heteropl-homogênea			x
<i>Ritmo do Plano de expressão (ritmo plástico)</i>	Acelerado		x	
	Médio			x
	Brando			
	Mínimo	x		
<i>Ritmo do Plano de conteúdo (ritmo narrativo)</i>	Sem ritmo narrativo		x	
	Menos ritmo narrat (EN)	x		
	Mais ritmo narrat (PN)			x
<i>Efeito poético (paradigma sobre o sintagma)</i>	Denotação = s/efeito poet			
	Conotação pontual= pouco		x	
	Conotação constante= mais	x		x

Tabela 8

Resumo da sequência de São Paulo S/A

Unidade, Categoria e Ritmo	Característica e traços	Seg. 1	Seg. 2
<i>Tipos de Planos</i>	Plano-sequência		
	Enquadramento	x	x
	Movimento	x	x
	Ângulo		
	Planos ligados	x	x
<i>Tipos de Sintagmas</i>	PA Plano autônomo		
	SAF Sintag em feixe		
	SAP Sintag paralelo		
	SCNA Sintg alternado	x	
	SCND Sint descritivo		
	SCNL Sintagma linear		x
<i>Ritmo dos planos: Planos/Consecução</i>	Homopl-homogênea		
	Homopl-heterogênea		
	Heteropl-heterogênea	x	x
	Heteropl-homogênea		
<i>Ritmo do Plano de expressão (ritmo plástico)</i>	Acelerado	x	x
	Médio		
	Brando		
	Mínimo		
<i>Ritmo do Plano de conteúdo (ritmo narrativo)</i>	Sem ritmo narrativo		
	Menos ritmo narrativo (EN)	x	
	Mais ritmo narrativo (PN)		x
<i>Efeito poético (paradigma sobre o sintagma)</i>	Denotação = s/efeito poético		
	Conotação pontual= pouco	x	x
	Conotação constante= mais		

Tabela 9

Resumo da sequência de São Paulo S/A

Rank	Title	Studio	Worldwide	Domestic / %	Overseas / %	Year^
1	Avatar	Fox	\$2,782.3	\$760.5 27.3%	\$2,021.8 72.7%	2009^
2	Titanic	Par.	\$2,185.4	\$658.7 30.1%	\$1,526.7 69.9%	1997^
3	Marvel's The Avengers	BV	\$1,511.8	\$623.4 41.2%	\$888.4 58.8%	2012
4	Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2	WB	\$1,328.1	\$381.0 28.7%	\$947.1 71.3%	2011
5	Transformers: Dark of the Moon	P/DW	\$1,123.7	\$352.4 31.4%	\$771.4 68.6%	2011
6	The Lord of the Rings: The Return of the King	NL	\$1,119.9	\$377.8 33.7%	\$742.1 66.3%	2003^
7	The Dark Knight Rises	WB	\$1,081.0	\$448.1 41.5%	\$632.9 58.5%	2012
8	Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest	BV	\$1,066.2	\$423.3 39.7%	\$642.9 60.3%	2006
9	Toy Story 3	BV	\$1,063.2	\$415.0 39.0%	\$648.2 61.0%	2010
10	Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides	BV	\$1,043.9	\$241.1 23.1%	\$802.8 76.9%	2011

Figura 9

Fonte: <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>. Acesso e recorte de imagem em: 26 dez. 2012. Se consultada atualmente, observe-se que os resultados modificam-se, uma vez que os valores de bilheteria tendem a aumentar e reposicionar certos filmes e posicionar outros inéditos.