



A Montagem Paralela como Elemento da Linguagem Cinematográfica¹

Armando Pilla²

Cynthia Boos de Quadros³

Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, SC

RESUMO

A montagem é uma técnica que transformou o cinema, possibilitando a criação de uma linguagem própria, e tornando-o mais dinâmico. Despertando, assim, um maior interesse do público pelo novo modelo de arte. A montagem paralela é uma das maneiras de montar um filme, onde duas, ou mais, histórias distintas se desenvolvem separadamente e convergem para um mesmo fim. Como referência de estudo o longa metragem “21 Gramas”, dirigido por Alejandro González-Iñárritu serviu, serviu de base para a análise deste tipo de montagem. Uma das etapas da pesquisa analisou os diferentes núcleos que se desenvolvem e se cruzam durante o decorrer do filme. Buscando avaliar a relação existente entre eles. Foi foco desta análise buscar os momentos existentes na narrativa, podendo-se avaliar a duração e o ritmo que são determinados para cada uma deles.

Palavras-chave: Linguagem. Cinema. Linguagem cinematográfica. Montagem. Montagem Paralela.

INTRODUÇÃO

Apesar de ser recente, o cinema sofreu uma grande evolução tecnológica e conceitual desde o seu surgimento. Neste sentido, Bilharinho (1997) considera que a história do cinema pode ser dividida em dois períodos, o cinema mudo e o sonoro. O primeiro tem como principal característica o descobrimento de uma nova técnica de reprodução, que é vista como um espetáculo. Num segundo momento surge a idéia de uma nova arte uma nova linguagem. Neste momento, percebe-se a possibilidade de registrar e representar dramaticamente a vida cotidiana de uma determinada sociedade.

A linguagem do cinema não se restringe apenas à narrativa da estória, mas também ao visual. A linguagem visual do cinema é composta por todos os elementos que compõem as cenas, e também pela escolha da seqüência destas cenas. Essa escolha da seqüência das cenas feita por

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul e realizado de 17 a 19 de maio de 2010.

² Mestre em Ciências da Linguagem e Professor do Curso de Comunicação Social da Universidade Regional de Blumenau. E-mail: apilla@hotmail.com

³ Mestre em Ciências da Linguagem e Professora do Curso de Comunicação Social da Universidade Regional de Blumenau. E-mail: cynthia@furb.br



um diretor é chamada de montagem. Eisenstein, cineasta e um dos principais teóricos da montagem cinematográfica, nos mostra que com a seleção de cenas para uma seqüência foi descoberta uma propriedade muito importante para a linguagem cinematográfica:

Ao brincar com pedaços de filme, descobriram uma propriedade do brinquedo que os deixou atônitos por muitos anos. Esta propriedade consiste no fato de dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado. (EISENSTEIN, 1990, p. 14).

Para Eisenstein, a montagem é muito mais do que uma simples seqüência de cenas. É o surgimento de um novo conceito na mente do espectador, a partir do conflito de duas cenas aparentemente distintas. Por exemplo, se exibirmos um close-up de uma mão com uma arma de fogo, e em seguida exibir a imagem de uma pessoa assustada, o espectador irá projetar em sua mente que a arma esta sendo apontada para a pessoa assustada. Esse novo conceito que surge a partir do espectador é chamado por Eisenstein de “imagem”. É esta imagem que para Eisenstein é o fundamento da montagem.

Isto é montagem! Sim, isto é o que fazemos exatamente no cinema, ao combinar planos descritivos, simples em seu significado, neutros em seu conteúdo, de modo a formarem contextos e séries intelectuais. (EISENSTEIN 1990, p. 52).

Segundo Leone (1987, p. 49) “a montagem afeta diretamente as capacidades emocionais do espectador e, de outro, interfere também diretamente na significação do discurso, pois torna relativos os possíveis sentidos absolutos que tem os planos isoladamente”. Ou seja, a imagem gerada na mente de cada espectador pode ser diferente. Se usarmos o exemplo citado anteriormente, o espectador poderia imaginar que a arma esta sendo apontada para a pessoa assustada, ou que a pessoa assustada esta diante da cena de um crime prestes a acontecer.

A montagem oferece ao espectador uma participação emotiva no filme. Leone (1987) acredita que os planos cinematográficos detêm o sentido real do mundo. O montador pode dirigir e controlar as emoções do espectador, reorganizando e realidade descrita pelos planos e fazendo com que o espectador seja envolvido pelo filme, relacionando-se com ele de maneira passiva.



Sob este enfoque, a revolução da montagem está determinando novos horizontes na transmissão de mensagens e este potencial merece ser observado, investigado e analisado, não à revelia da tecnologia, mas principalmente por meio dela, entendendo-a como instrumento de articulação e difusão do pensamento crítico e reflexivo.

Por isso, importa analisar como a montagem está sendo utilizada na produção de filmes de longa metragem e quais são as intencionalidades encobertas na seleção, montagem e edição destas imagens. Coletar, registrar e interpretar informações relativas a este universo de produção cinematográfica representa também a tentativa de oferecer uma modesta contribuição aos estudos que vêm sendo desenvolvidos nesta área.

Portanto, A abordagem da linguagem cinematográfica, limitando-se à montagem, será vista pela ótica da análise do filme 21 Gramas, que conta com uma montagem atemporal. Neste sentido, Leone (1987, p. 44) define este tipo de montagem como “organização temporal a paroxismos” onde nunca sabemos se estamos na representação presente ou na representação passada. Sendo do interesse de pessoas que buscam saber sobre as técnicas do cinema, de pessoas que tem o costume de assistir filmes com uma visão mais crítica, e acadêmicos que procuram bibliografia para trabalhos relacionados a cinema. Cabe então fazermos a seguinte pergunta: O filme 21 gramas apresenta na linguagem de sua montagem uma organização temporal?

METODOLOGIA

Optou-se por desenvolver uma pesquisa do tipo descritiva com método quantitativo, cujos resultados são interpretados não somente sob o ponto de vista da matemática, mas também com uma visão mais ampla sob o ponto de vista de recursos e técnicas de montagem como componentes de mensagens, e principalmente como elementos de uma linguagem criada para sustentar a significação e a retórica da narrativa em questão. Uma pesquisa exploratória, com uma ampla revisão da literatura sobre o tema para, ajudou a reunir pressupostos científicos que ofereçam contextualização e consistência ao estudo.

Para análise dos dados, categorizou-se o tema em três grupos de informações: 1) os cruzamentos das diversas histórias relatadas no filme; 2) a montagem das histórias; 3) as maneiras como as histórias são montadas.



A terceira e última fase da pesquisa envolve uma leitura dos resultados quantitativos na perspectiva da linguagem visual sob condições determinadas por múltiplos fatores que influenciam todo o processo de produção e manifestação de mensagens.

Considerou-se como universo deste estudo o filme *21 gramas* do diretor Alejandro González-Iñárritu.

Para composição da amostra, optou-se pelo processo de amostragem do tipo não-probabilístico por julgamento.

Linguagem Visual

De maneira simples, Munari (1997) explica a comunicação visual. Segundo o autor, “praticamente tudo que os nossos olhos vêem é comunicação visual” (MUNARI, 1997, p. 65). Munari chama o conjunto de elementos que tornam visível a mensagem de “suporte visual”, que são “Todas aquelas partes que devem ser consideradas e aprofundadas para poderem ser utilizadas com a máxima coerência em relação à informação”. O autor acredita também que todas as mensagens que passam através dos nossos olhos podem ser divididas em dois tipos de comunicação: a casual ou a intencional. A primeira pode ser livremente interpretada por quem a recebe, seja ela uma mensagem científica ou estética, ou de outro tipo. Já a comunicação intencional deve ser recebida na totalidade do significado pretendido pela intenção do emissor. Ou seja, há mensagens que são livres na sua interpretação, e mensagens que são interpretadas conforme o emissor deseja.

Sobre linguagem visual, Bretzke (1998) é um pouco mais específico, limitando a comunicação visual, também conhecida como comunicação “não verbal”, à transmissão de informação através do corpo como um todo, havendo locução verbal ou não. Compreende todas as informações que o corpo transmite durante um processo de comunicação. Bretzke (1998) amplia a noção de comunicação ao nível da percepção, do indivíduo, emocional ou sentimental. Assim sendo, toda vez que o indivíduo percebe uma emoção ou um sentimento, seu corpo o comunica.

Enquadramento

Aumont (1994) reforça que o importante neste ponto é observar que reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que



aparentemente estamos vendo. Mais precisamente, como a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro, que o autor chamará de campo. Portanto, campo é tudo aquilo que está visível dentro do espaço imaginário, que Aumont (1994) designa como nome de espaço fílmico ou cena fílmica. Dentro deste espaço fílmico, podemos identificar o plano, este termo é usado, quando queremos nos referir à presença mais ou menos destacada da figura humana, dentro do quadro.

Composição

Outra característica da imagem ou sinal cinematográfico é a composição. Pereira (1980, p. 37) comenta que “compor é relacionar linhas, luzes, sombras, cores e massas, nas três dimensões (altura, largura e profundidade), dentro deste enquadramento ou plano”. A composição guiará a visão do espectador:

Não há, pois, ponto ideal de visualização dentro do quadro cinematográfico; a distribuição e relacionamento de linhas, luzes, cores e massa é que “chamará a atenção” do espectador para este ou aquele ponto do enquadramento. (PEREIRA, 1980, p. 41).

A composição, portanto, além de ser um artifício através do qual se dá alguma informação é, mais ainda, um instrumento expressivo. Não apenas mostra coisas, mas coisas carregadas de intenções, significados. Podemos compor um quadro de diversas maneiras, Pereira (1980) divide a área da composição em: composição linear, composição por luz, composição de cores, composição de massas, composição em profundidade, composição por angulação do quadro, e enquadramento dentro do enquadramento. Geralmente um dos tipos de composição predomina no quadro, mas é comum encontrarmos estilos de composições diferentes no mesmo quadro.

Movimento

O movimento está presente na imagem cinematográfica. Segundo Pereira (1980, p. 51) “há três tipos de movimento imaginal cinematográfico: um, dentro do enquadramento, outro, por deslocamento de enquadramento, e um terceiro, provocado pela junção de imagens: é a montagem”. O movimento dentro do enquadramento, diz respeito ao modo como é exibida a



ação. Podemos exibir a ação na mesma velocidade em que ela foi filmada, desta forma, o mesmo tempo que uma ação demorou para ser realizada ela será exibida. Ou então, podemos produzir uma alteração da reprodução plástica do movimento, dando um efeito de “retardamento” ou “aceleração” do movimento. A filmagem quadro a quadro é considerada, segundo Pereira (1980), uma forma de movimento dentro do enquadramento. Desta forma Pereira (1980, p. 53) afirma que:

Com a câmera fixada a um tripé, fotografa-se, quadro a quadro, um objeto inanimado, em varias posições e lugares diferentes. Na projeção, ele parecerá ter vida própria deslocando-se de cá para lá, numa velocidade que dependerá do numero de fotos batidas de cada posição estática do objeto: quanto menor o numero destas, maior a “animação”, e vice-versa. (PEREIRA, 1980, p. 54).

Montagem

A linguagem cinematográfica surge com o objetivo de transformar o cinema em arte, tornar o cinema em uma forma de expressão e comunicação, onde se possa através dele transmitir idéias e conceitos.

A montagem tem o dever de organizar a relação entre todos os outros elementos da linguagem cinematográfica. Como explica Mourão (1998, p. 9) que “a montagem surge como necessidade ideológica diante da situação que se impõem de se organizar esses códigos para transformá-los em um meio de expressão cinematográfica, fazendo com que se possa passar da esfera da simples ação, como ocorria no inicio do cinema, à esfera das idéias”. Eisenstein (1990) relata que a montagem consiste no fato de dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. O autor diz que “a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto. Parece um produto porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente” (EISENSTEIN, 1990, p.16).

A montagem consiste na união de dois fotogramas pertencentes a planos diferentes e determinados pelo corte que tem como resultado um novo produto visual que se traduz, de um lado, por um processo de representação que quer passar despercebido e, de outro, por um processo de representação que, contrariamente ao anterior, quer se fazer descaradamente perceptível. (PILLA, 2005, p. 62).



Montagem Paralela

Após definir montagem em seu sentido mais amplo, pode-se falar da montagem paralela. Para falar de montagem paralela, temos que falar de D. W. Griffith, que segundo Dancyger (2003) é o pai da montagem cinematográfica. A contribuição de Griffith para o cinema, segundo o autor, abrange toda uma gama de procedimentos: a variação de planos para criar impacto, incluindo o grande plano geral, o *close-up*, *inserts* e o *travelling*, a montagem paralela e as variações de ritmo.

Deleuze (apud AUGUSTO, 2004) aponta três formas de montagem ou de alternância rítmicas criadas por Griffith. A primeira delas diz respeito a alternância das partes diferenciadas, ou seja, de planos com sentidos opostos. “O organismo é primeiramente uma unidade no diverso, isto é, um conjunto de partes diferenciadas: há os ricos e os pobres, a cidade e o campo, o Norte e o Sul, os interiores e os exteriores, etc”. (DELEUZE apud AUGUSTO, 2004, p. 57).

FICHA TÉCNICA

O Filme 21 gramas possui a seguinte ficha técnica:

- a) Título Original: 21 Grams
- b) Gênero: Drama
- c) Tempo de Duração: 125 minutos
- d) Número de cenas: 117
- e) Direção: Alejandro González-Iñárritu
- f) Elenco: Sean Penn (Paul)
Benicio Del Toro (Jack)
Naomi Watts (Christina)

Categorias

O filme foi dividido de acordo com o conteúdo das mensagens: antes do acidente, após o acidente, e após o encontro dos três núcleos.

Montagem das Categorias

A seqüência como foram apresentadas as categorias seria uma forma linear de desenvolver a narrativa. Aumont (1994) explica que narrar é simplesmente relatar um evento real ou imaginário. Mas acrescenta que isso implica, pelo menos, duas coisas: em primeiro lugar, que o desenvolvimento da história esteja à disposição daquele que a conta; em segundo lugar, que a história siga um desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta. Machado (apud AUGUSTO, 2004) acrescenta que, antes do desenvolvimento da montagem, a imagem cinematográfica era uma superfície ampla, carregada de detalhes, que o olho do espectador tinha que percorrer, aleatoriamente. O olhar ainda não era dirigido para os pontos que interessavam ao desenvolvimento da intriga, não havia ainda estratégias de ordenamento. E a montagem surgiu justamente para corrigir esse problema, gerando a possibilidade de linearização da narrativa no cinema.

Pilla (2005, p. 65), ainda diz que “a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração. Consiste na sucessão das tomadas ou planos dentro de uma seqüência, de forma a dar-lhes unidade interpretativa”. Ou seja, a montagem será responsável pela junção e ordenação de diversos planos.

No filme 21 gramas, com base nos pressupostos de Pilla e Eisenstein encontramos nos momentos antecedentes ao acidente, no acidente, e nos momentos posteriores ao acidente, a junção dos fotogramas pertencentes a planos diferentes formando um processo de representação intencional e perceptível, sugerindo continuidade, formando, desta forma, o Todo.

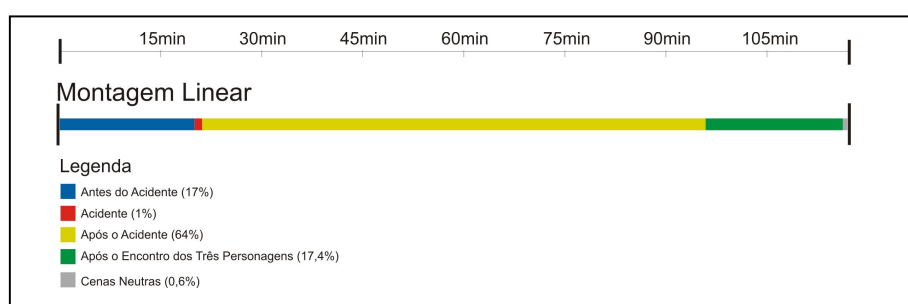


Figura 1 – Montagem linear do filme 21 gramas

Como se pode visualizar na Figura 1 a representação linear da narrativa da história, como sugere Aumont (1994), o momento que antecede o acidente ocupa cerca de 17% do tempo inicial do filme, tendo como função fazer a apresentação, dos três núcleos da história. O acidente seria um marco de virada da história, sendo responsável por 1% do tempo do filme. A etapa seguinte,



que corresponde à momentos posteriores ao acidente, representando a parte mais volumosa do filme (cerca de 64% do todo), espaço destinado ao desenvolvimento das histórias. Um último estágio seria uma segunda virada da narrativa, momento onde os três núcleos se fundem, tornando apenas um. Este momento é caracterizado por ocupar 17,4% do total do filme, volume que se assemelha ao tempo do momento inicial do filme, onde os núcleos seguem caminhos totalmente distintos.

Ainda sobre a montagem, retomemos Augusto (2004) quando fala da montagem sob o ponto de vista da desordem através de uma ordem articulatória regida por uma perturbação pragmática. É assim que o diretor consegue com montagem transmitir uma idéia através da imagem. .

A montagem mantém as histórias paralelas, produzindo simultaneamente as três ações pela retomada alternada, mas por outro lado, atinge uma característica não linear, conforme Jakobson referendado por Carvalho quando se refere ao resultado final de uma produção filmica.

Pode-se identificar na montagem deste filme que o diretor opta por trocar o ordenamento das cenas, como, por exemplo, quando é exibida a cena do atropelamento, esta cena é trabalhada posteriormente em forma de flash-back, pois no contexto da narrativa já está explícito o ocorrido. O diretor deixa claro o acidente não pela cena do atropelamento propriamente dito (cena 71), mas no momento em que Jack chega em casa e diz à esposa que atropelou um homem e duas meninas (cena 31). Este momento ocorre entre os vinte e trinta primeiros minutos do filme. Se colocássemos as cenas de forma linear, a cena que registra o acidente aconteceria no mesmo período. Desta forma, o tempo da cena é trocado, porém a idéia da narrativa segue da mesma forma. Isto também ocorre na segunda virada da narrativa, quando Paul e Cristina decidem procurar Jack.

Ritmo das Categorias

Os três momentos que dividem o filme mostraram uma variação de ritmo. Variação que para Dancyger (2003) corresponde à variação das respostas emocionais, de um espectador. Desta forma, o diretor pode guiar o sentido das emoções, do espectador, nas diferentes situações que a narrativa dispõe. Sob o ponto de vista de Leone (1987) o corte poderá reforçar ou atenuar determinadas relações, dependendo das necessidades surgidas na narrativa. O autor afirma que o

corte proporciona a mudança da posição da câmera no interior de uma mesma cena, extraindo os efeitos dramáticos do ângulo de visão, com o objetivo de acompanhar os personagens. Por isso que Pilla (2005) considera que o corte é o básico da linguagem cinematográfica, permitindo a montagem e está mais relacionado com o tempo que com o espaço.

Dancyger (2003) afirma que não é possível fornecer definições específicas sobre a duração, dos planos, ideal para uma determinada seqüência.

Ritmo das categorias		
Categorias	nº de cortes	Média de tempo por quadro (seg.)
Antes do acidente	187	7,8
Após acidente	738	9,6
Após encontro dos núcleos	348	5,6
Outros	6	12,4

Quadro 1 – Ritmo das categorias

No primeiro momento do filme, que antecede o acidente, as cenas apresentam 187 cortes, sendo que os quadros das cenas apresentam um tempo médio de 7,8 segundos. Número que se aproxima da duração média dos planos do filme como um todo, que é 8 segundos. Um ritmo médio, que para Dancyger (2003), permite ao espectador uma maior absorção de informações. Pois, nesta primeira etapa do filme é apresentado, ao espectador, os núcleos narrativos que o filme trabalhará.

Tempo da Narrativa Destinado aos Núcleos

O filme 21 gramas trabalha bastante a questão do tempo. Sobre tempo, Augusto (2004) diz que com o desenvolvimento da montagem o cinema permitiu, em primeiro lugar, ampliar a noção de tempo sintetizado na imagem mutável e, depois, voltar à síntese do tempo na imagem fixa.

Deleuze (apud AUGUSTO, 2004) busca definir as maneiras de montagem desenvolvidas por Griffith, no início da história do cinema. Uma maneira destacada por Deleuze (apud AUGUSTO, 2004), é a das ações convergentes, que convergem para o mesmo fim, fazendo alternarem-se os momentos de duas, ou mais, situações que vão se



encontrar. Ou seja, a montagem paralela. Forma de montagem que segundo Pilla (2005, p. 68) “ocorre quando duas ou mais seqüências são abordadas ao mesmo tempo, intercalando as cenas pertencentes a cada uma, alternadamente, a fim de fazer surgir uma significação de seu confronto. É empregada quando se quer fazer um paralelo, uma aproximação simbólica entre as cenas, como por exemplo, a aproximação temporal”. Segundo Aumont (2002), esse projeto narrativo gera um esquema de inteligibilidade de denotação, pois os espectadores sabem que a alternância de imagens sobre a tela é capaz de significar que, na temporalidade literal da ficção, os acontecimentos apresentados são simultâneos.

Essa forma de montagem se desenvolve no filme 21 Gramas. Pela necessidade de projetar três episódios contemporâneos na narrativa do filme, fazendo com que dois deles se fundam num primeiro momento, e posteriormente os três se encontrem para fechar a história. Como pode ser representado no Quadro 6.

Núcleos	Personagens
A	Cristina
B	Paul
C	Jack
D	Cristina e Paul
E	Cristina , Paul e Jack

Quadro 2 – Núcleos do filme 21 gramas

PARTICIPAÇÃO DOS NÚCLEOS			
Núcleos	Nº de cenas	Duração (SEG)	Porcentagem das cenas do filme
A	19	883	16,2%
B	21	1365	17,9%
C	29	1761	24,8%
D	22	1961	18,8%
E	22	1085	18,8%
outros	4	107	3,4%
TOTAL	117		100,0%

Quadro 3 – Participação dos núcleos

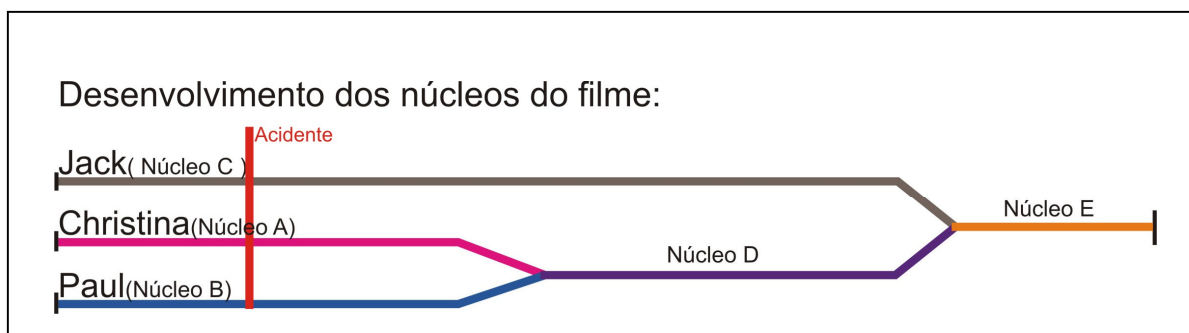


Figura 2 – Desenvolvimento dos núcleos do filme

Desta forma, pode-se dividir a narrativa, do filme 21 Gramas, em cinco núcleos. O núcleo (A) seria responsável pelos episódios que dizem respeito à personagem Cristina, tanto os momentos antecedentes ao acidente, quanto os posteriores ao mesmo. Este núcleo é representado por dezenove cenas, correspondendo a 16,2% do total de cenas do filme.

O núcleo (B) desenvolve a trama de Paul, esse núcleo se limita até o momento em que Paul se encontra com Cristina. O núcleo B possui vinte e uma cenas, ocupando 17,9% do filme. Paralelamente a esses dois núcleos, desenvolve-se a história de Jack, que será representado pelo núcleo (C).

O núcleo C se manterá independente até o momento final do filme, onde os três episódios se fundem, gerando um acerto de contas. Por esse motivo ele é responsável por representar um número maior de cenas, vinte e nove cenas. Chegando aos 24,8% do total de cenas que o filme apresenta.

Outro núcleo se forma no momento em que Paul encontra Cristina. Esse núcleo será nomeado como núcleo (D), que estará presente em vinte e duas cenas do filme. Representando 18,8% do longa-metragem.

O último momento do filme é caracterizado pela junção das três narrativas. Esse momento será nomeado por núcleo (E), que encaminhará o filme para o seu fechamento. Este núcleo é responsável por 18,8% do total do filme, estando presente em vinte e duas cenas do filme. Um outro índice identificado é responsável por cenas neutras e pela cena onde é apresentado, ao espectador, o acidente, fato que faz com que a trama se desenvolva. Este momento é representado em quatro cenas do filme, sendo responsável por 3,4% da totalidade do longa-metragem.

Como se pode perceber, há uma representação dos espaços destinados a cada núcleo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entende-se que a montagem proporcionará a organização dos planos de um filme, através da junção de dois pedaços de filme distintos. Possibilitado, desta forma, a manipulação do tempo e do movimento e, conseqüentemente, o estado emocional do espectador. Pode-se afirmar que o filme 21 gramas utiliza-se do artifício da montagem sugerindo continuidade, formando, desta forma, o Todo. Além da utilização da montagem paralela e não linear para prender a atenção e o interesse do espectador.

A análise proporcionou também a identificação de uma variação de ritmo entre os três momentos do filme. Mostrando que a variação do ritmo guia o sentido das emoções do espectador, atendendo às diferentes necessidades da narrativa. O primeiro momento do filme, onde são apresentados os núcleos, apresentou um ritmo de 7,8 seg. por quadro da cena. Possibilitando, ao espectador, uma maior capacidade de captar informações. O segundo momento, posterior ao acidente, apresentou o ritmo mais lento do filme, com uma média de 9,6 seg. por quadro. Isso porque esse momento é onde os conflitos são gerados e desenvolvidos, necessitado assim, de um maior tempo para que haja uma melhor compreensão do espectador. Já o terceiro momento do filme, onde os três personagens se unem, apresentou o ritmo mais acelerado do filme, com uma média 5,6 seg. por quadro. Isso ocorre pela necessidade de tensão, intensidade, que esta parte da narrativa exige.

Uma característica bem acentuada com relação à forma ficou bem definida quando o longa metragem foi dividido em cinco núcleos: núcleo A, da personagem Cristina; núcleo B, de Paul; núcleo C, do Personagem Jack; núcleo D, onde os personagens Cristina e Paul se juntam; e o núcleo E, momento onde os três personagens se encontram. A separação destes núcleos proporcionou uma análise do espaço disposto para cada um dos personagens principais. Sendo identificado uma semelhança de duração dos núcleos dispostos. O espaço disposto para cada um dos personagens é de cerca de 25% do todo. Demonstrando assim, não haver preferência ou destaque para qualquer um dos três personagens envolvidos na trama. O momento em que estes três personagens se unem é representado por 18.8% da totalidade do filme.

Diante deste quadro, conclui-se que a evolução da narrativa deu-se através do processo de montagem o que representa uma nova revolução no universo de significação das imagens, de composição de mensagens e de construção de discursos.



A análise evidenciou achados importantes, mas muitas outras informações ainda estão por desvendar. Aspectos da linguagem, como movimentos de câmera e ângulos de enquadramento, não tratados no presente estudo representam elementos importantes na montagem paralela e constituem interessantes temas para abordagem em futuras investigações.

Referências

AAKER, David A.; KUMAR, V.; DAY, George S. **Pesquisa de marketing**. São Paulo: Atlas, 2001.

AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Centro Universitário Fumec, Faculdade de Ciências Humanas, 2004.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 2.ed. Campinas (SP): Papyrus, 2002.

BAKHTIN, Mikhail M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BRETZKE, Simone Lemke. **Comunicação não verbal**. Blumenau: FURB. 1998. 32p.

CERVO, Amado Luiz, BERVIAN, Pedro Alcino. **Metodologia científica**. 5.ed. São Paulo: Prentice Hall, 2002.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

DONDIS, Donis. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

FRANCHETTO, Bruna; LEITE, Yonne. **Origens da linguagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 6.ed. Campinas : Papyrus, 2003.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e montagem**. São Paulo: Ática, 1987.

MATTAR, Fauze Najib. **Pesquisa de marketing**. 3. ed. compacta. São Paulo: Atlas, 2001.



MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. 5. ed. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Abrasco, 1998.

MOURÃO, Maria Dora. A obra futura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 fev. 1998. Caderno Mais, p. 9.

MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**. São Paulo: Martins Fontes, c1968.

ORICCHIO, Luiz Zanin. 100 anos de Eisenstein, ícone das vanguardas. **O Estado de São Paulo**, 17 jan. 1998. Caderno 2, p. 6.

PAIVA, Vera Lucia M. de O e. **A língua inglesa enquanto signo na cultura brasileira**. Belo Horizonte: UFRJ, 1991.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: FAPESP: Perspectiva, 1998.

PEREIRA, Paulo Antônio. **Imagens do movimento**. Petrópolis: Vozes, 1981.

PILLA, Armando. **Análise dos recursos utilizados na edição de vídeos analógicos e digitais dos trabalhos acadêmicos de alunos de publicidade e propaganda**. Dissertação de Mestrado, Palhoça: UNISUL, 2005.

SAMARA, Beatriz Santos; BARROS, José Carlos de. **Pesquisa de marketing**: conceitos e metodologia. 3.ed. São Paulo: Pearson/Prentice Hall, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.