



A duração e as relações de identidade, expansão e condensação: um olhar sobre a programação textual no discurso cinematográfico

Odair José Moreira da Silva*

Resumo: O cinema é uma arte que oferece na representação da 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. Uma das possibilidades está centrada em um processo de semiotização da duração entendido como a programação textual do tempo cinematográfico. Se para a semiótica francesa a programação temporal está vinculada ao plano do conteúdo, a programação textual, por sua vez, vincula-se ao plano da expressão e, dessa maneira, cria uma rede de efeitos de sentido que tem por mérito estabelecer, com a duração pressuposta no discurso cinematográfico, relações de identidade, de expansão ou de condensação temporais. Portanto, 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, nesses três modos distintos: *identidade*, *expansão* e *condensação*. Uma das ferramentas teóricas visando a auxiliar o analista de filmes está, a nosso ver, no campo da semiótica discursiva de Greimas. É no interior da discursivização semiótica que podemos melhor perceber e conseguir entender o tempo cinematográfico. O que se pretende aqui é verificar como o processo da programação textual ocorre na diegese fílmica, adotando como diretriz principal de trabalho a proposta de Fiorin (1996) sobre as categorias da enunciação e os seus desdobramentos semióticos. Tais desdobramentos são verificados no âmbito do discurso cinematográfico.

Palavras-chave: programação textual, duração, tempo, análise de filmes

Introdução

O tempo circunscreve todo o aparato cinematográfico. De acordo com Silva (2004, p. 31), o tempo é um fato central na linguagem cinematográfica, pois o espaço irá sempre precisar do tempo para sua representação, enquanto o tempo não tem necessidade do espaço. Em *Estética do cinema*, Gérard Betton (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). Em *A linguagem cinematográfica*, Marcel Martin (1990, p. 201) 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”. Em *O cinema como arte*, Ralph Stephenson e J. R. Stephenson (1969, p. 133) também afirmam que “o filme é uma arte de tempo [...] e, como diz Pudovkin, o diretor constrói seu próprio tempo ‘fílmico’”.

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

O cinema é uma das artes que usa muito bem a manipulação do tempo ao representar a realidade. De acordo com Gérard Betton, 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

* Universidade de São Paulo (USP/CNPq). Endereço para correspondência: (odair69moreira@gmail.com).

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 (Betton, 1987, p. 17).

Partindo desse pressuposto, convém voltar o olhar para um dos componentes importantes da semiótica greimasiana no que diz respeito à programação textual do tempo; no nosso caso, notadamente veiculada ao processo da duração cinematográfica e dos efeitos de sentido que ela produz. Antes, porém, de adentrar o tema de fato, torna-se necessário compreender, em uma primeira instância, como ocorre a localização temporal e a programação temporal na narrativa fílmica, para depois observarmos como se constrói a programação textual no discurso cinematográfico.

1. A localização temporal e o cinema

A localização temporal é a temporalidade em sentido estrito. Ao valer-se de procedimentos como a debreagem e a embreagem temporais, a localização temporal irá segmentar e organizar as sucessões temporais de modo a estabelecer um quadro para as estruturas narrativas se inscreverem em seu interior (Greimas, 2008, p. 296-297). A debreagem e a embreagem são dois mecanismos importantes quando se trata da localização temporal.

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 (projeção do *eu-aquí- agora*) e a enunciva (projeção do *ele-então-alhures*).

Ao levar 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. De acordo com Greimas e Courtés (2008, p. 113-114), a debreagem temporal articula-se com a categoria topológica *concomitância vs não-concomitância*. Fiorin 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.” (1991, p. 41).

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 (2008, p. 160), 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, 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” (Fiorin, 1996, p. 52).

Com relação à categoria do tempo, o autor estabelece dois pontos para marcar a singularidade do tempo linguístico: 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” (Fiorin, 1996, p. 145).

O momento dos acontecimentos (MA), por sua vez, é ordenado em relação aos diferentes momentos de referência, ou seja, dos estados e transformações. 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). Dois eixos são salientados pelo autor de *Astúcias da enunciação* (Fiorin, 1996, p. 147): um primeiro 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; e outro segundo 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 graus. 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).

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 Mitry (1965, p. 259), 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 cinema, um sistema de três concomitâncias: uma concomitância do presente, uma concomitância do passado e uma concomitância do futuro.

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 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*, dirigido em 1968 por Roman Polanski, 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 *crecendo* 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. 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 debrea-

gem 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 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 Birmânia, durante a II Guerra Mundial; submetidos a duro tratamento, eles são induzidos a construir uma ponte que servirá ao inimigo.

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.

Por sua vez, o presente do futuro nada mais é do que um *recorte do devir*, marcando a concomitância de uma possibilidade de 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 odisseia 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, infestada de carros futuristas que sobrevoam edifícios iluminados pelas luzes de neon de vários *outdoors* publicitários; nesse futuro, as expedições a outros planetas já são possíveis e os homens compartilham 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, em que revelam 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.

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

(para uma exposição sucinta do que foi dito sobre o “presente” no cinema, ver Tabela 1).

Presente pressuposto (momento da enunciação) [Agora]		
<i>momento de referência do passado</i>	<i>momento de referência do presente</i>	<i>momento de referência do futuro</i>
concomitância	concomitância	concomitância
<i>momento do acontecimento</i>	<i>momento do acontecimento</i>	<i>momento do acontecimento</i>
presente do <i>passado</i>	presente do <i>presente</i>	presente do <i>futuro</i>

Tabela 1

Quadro síntese do presente no cinema

2. A representação dos fatos na narrativa fílmica

A localização temporal no cinema pode ser considerada uma estratégia discursiva em que se pode manipular e, como consequência, criar um intrincado jogo com o tempo. Já 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 — ou seja, os momentos narrativos distintos que constroem uma diegese — podem ser representados 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 (2008, p. 391), 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.

Greimas e Courtés (2008, p. 391) irão dizer que a programação temporal “tem como efeito inverter essa ordem e substituí-la por uma ordem ‘cronológica’ que dispõe os PN de uso [programas secundários em relação ao programa principal — PN de base] em consecução temporal”. A programação temporal é a organização cronológica do discurso (Barros, 1988, p. 89-90).

José Luiz Fiorin observa que a programação temporal estabelece relações entre os acontecimentos e a temporalização do enunciado. De acordo com o autor:

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 (Fiorin, 1996, p. 242).

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 a seguir).

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. Vejamos, em primeiro lugar, a estrutura temporal operada no plano de conteúdo, ou seja, as maneiras de ordenar os acontecimentos que são a simultaneização, a sucessão e a inversão.

A concomitância dos fatos distintos, ou seja, a simultaneização dos acontecimentos 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, por exemplo, marca a simultaneidade. A implícita acontece quando, por meio de cortes ou legendas, por exemplo, que instauram outras temporalidades (secundárias) em detrimento da temporalidade principal da diegese fílmica (que é momentaneamente “suspensa”), 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 a introdução de legendas ou cortes, criam uma ilusão de simultaneidade.

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

- a) O primeiro, explícito, é aquele em que a simultaneização é apresentada concomitantemente, ou seja, as temporalidades oriundas de outros espaços-tempos são visíveis ao mesmo tempo por um processo que divide a tela em duas ou mais partes. Nesse caso, não se altera o ritmo do desenrolar progressivo da história e o espectador vê as temporalidades distintas acontecerem juntas. *Narc* (2002), de Joe Carnahan, ilustra muito bem esse processo. Nesse filme, dois policiais têm suas ações simultâneas explicitadas na tela, dividida, inicialmente, em duas partes, 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, que tem por efeito de sentido a compreensão imediata, ativa, por parte do espectador, em relação ao desenrolar dos acontecimentos, pois a falta de um retardamento temporal não instaura o suspense concernente às ações desenvolvidas de imediato por parte de cada personagem em seu espaço-tempo particular.
- b) O segundo, implícito, é aquele em que os acontecimentos simultâneos são narrados em sucessão, como proposta de uma temporalidade única

que o enunciado apresenta; no entanto, a experiência do espectador é vivenciar cada uma das micro-temporalidades que formam o todo temporal sucessivo. Um dos recursos visuais que o cinema apresenta para marcar essa concomitância das micro-temporalidades, ou melhor, desses outros espaços-tempos, pode ser concretizado com os cortes secos e as legendas, por exemplo, que produzem a ideia de simultaneidade, quando suspendem a narrativa principal para inserir outros acontecimentos paralelos que, de certa forma, pertencem à diegese fílmica, formando um todo espaço-temporal. O que ocorre, nesse caso, é que as temporalidades se alternam, criando, assim, um *ritmo alternado* na narrativa do filme. O efeito de sentido que se espera aqui é a compreensão mediata, passiva, do espectador em relação ao desenrolar dos acontecimentos, aumentando o suspense por meio de um retardamento temporal. No filme *Monty Python em busca do cálice sagrado* (1974), de Terry Gilliam, por exemplo, o ritmo alternado tem por mérito apresentar as diversas experiências vividas pelos cavaleiros e o modo como cada um deles reagiu diante de uma situação problemática e, de certa forma, emblemática na consecução e resolução de seus objetivos. O filme ilustra muito bem esse processo: cada cavaleiro do rei Artur tem a sua própria temporalidade; quando, na tela, acontece a temporalidade de um cavaleiro específico, a diegese fílmica principal é suspensa para que uma outra paralela, em um espaço-tempo diferente, seja contada, e assim sucessivamente, até o retorno do andamento normal da narrativa original.

A sucessão dos fatos distintos, ou seja, a posteriorização dos acontecimentos, refere-se à sucessão narrativa que respeita o desenrolar progressivo dos acontecimentos, e 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, uma narrativa fílmica pode ser contada em três momentos de referência (MR): MR presente, MR passado e MR futuro. Ao escolher um desses MR, por conseguinte, os acontecimentos vão sucedendo-se, a partir do presente inicial do presente, do passado e do futuro.

A inversão da ordem dos acontecimentos, ou seja, dos fatos distintos, pode ser compreendida como a colocação dos acontecimentos sucessivos em ordem diferente. Uma sequência de eventos, por exemplo, 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. No primeiro, a inversão é acionada por um actante do enunciado e o efeito de sentido resultante (a angústia, o desespero) é obra desse sujeito

desmemoriado, o protagonista, que produz uma programação temporal não “natural”. Já no segundo, a inversão é acionada pelo actante da enunciação e a irreversibilidade do tempo trabalhada é um efeito de sentido resultante do ponto de vista desse actante, o narrador. O longo retrocesso, que, às vezes, leva a uma sensação nauseante, dado que algumas cenas têm a câmara em espiral, quer transmitir a ideia da irreversibilidade do tempo em sua marcha destrutiva.

3. 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 os autores do *Dicionário de semiótica* 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 (Greimas; Courtés, 2008, p. 392).

Diana Luz Pessoa de Barros (1988, p. 89-90) 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”.

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

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

Fiorin (1996, p. 234) 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”.

Tomaremos aqui, 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.

Vejamos, a seguir, como cada uma delas é realizada no discurso cinematográfico.

3.1. Sobre a identidade da duração

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. Desse modo, cria 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”, 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 Zinnemann, 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.

Aleksandr Sokúrov colocou em prática, em *Arca russa* (2002), ao utilizar-se do processo digital, a ideia de Hitchcock de um plano único representado na tela.

O diretor russo construiu seu filme no tempo da história narrada, em um único plano-sequência, 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 outro exemplo do tempo representado. Nesse filme, um casal sequestra 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 asfíxiantes.

Mais recentemente, *24 Horas*, um seriado de televisão criado por Joel Surnow e Robert Cochran em 2001, vem utilizando a representação do “tempo real” de maneira interessante: em sua primeira temporada, 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 sequestradores, 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 ideia 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 asfíxiante que deixa o filme com um andamento que “prende” a atenção do espectador, contribui para criar um efeito de sentido único na diegese filmica, resultante da programação textual: a realidade da escassez do tempo.

3.2. Sobre a expansão da duração

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

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

Em *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, um bando de delinquentes, 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, muito compenetrado, lê as 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 e em puro êxtase. 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 é encontrado em *A última tentação de Cristo* (1988), de Martin Scorsese: após ser 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.

3.3. Sobre a condensação da duração

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 esse recurso é a maneira mais habitual de o cinema manifestar o tempo,

que ele considera sob o ponto de vista da duração. 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 (Martin, 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 (1990, p. 222) observa que essa condensação da duração e essa impressão de plenitude vivida que, ao estar diante de um filme, experimentamos, advêm 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” (Martin, 1990, p. 222).

Parece haver no cinema uma regra geral, ainda que com algumas exceções, que diz que os tempos “desnecessários” ao andamento da narrativa devem ser eliminados. Stephenson e Debrix (1969, p. 113-114) 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. 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 perda de força dramática. O discurso tende a não sustentar sua intensidade narrativa. Dirigido por David W. Griffith em 1916, o filme *Intolerância* pode ilustrar o que acaba de ser dito. Sua narrativa abrange toda a história da humanidade, desde o império babilônico até a atualidade, e, ainda que essa abrangência possa mostrar 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 outro do mesmo diretor, *O Nascimento de uma nação* (1915), que compreende os poucos anos da Guerra Civil americana. A condensação dos acontecimentos dos anos de guerra teve um forte efeito dramático, formando uma unidade coesa, fazendo de *Nascimento de uma nação* um filme mais vigoroso e, sobretudo, mais elaborado

em suas programações temporal e textual. Os dois filmes citados de David W. Griffith são dois clássicos indiscutíveis da história do cinema. É válido observar que, de modo algum, essa constatação, colocada com o único propósito de ilustrar um ponto teórico aqui levantado, tira o mérito desses filmes. Ambos devem ser vistos e revistos não só pelo fato de marcarem o avanço das técnicas de filmagem, mas também por iniciarem aquilo que mais tarde foi estabelecido por vários teóricos da sétima arte como a *linguagem cinematográfica*.

Inutilia truncat (cortar o que é inútil, desnecessário), para tomar de empréstimo um dos preceitos da escola literária 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 essencial. Stephenson 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 sequência da narrativa (Stephenson, 1969, p. 115). Os autores salientam que, como no caso do espaço, é possível excluir “mais entre sequências do que dentro da mesma sequência, 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” (Stephenson, 1969, p. 115).

Os cortes daquilo 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. Esse tipo de embreagem tem por definição o momento em que “as categorias presentes na debreagem e na embreagem subsequente são distintas” (Fiorin, 1996, p. 50). Como exemplo, vejamos o caso de *2001 - Uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick. Esse filme apresenta uma sequência inicial, que termina com um belo corte, responsável por sintetizar 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. Misteriosamente, surge um estranho monólito negro nos arredores das cavernas, o que os deixa inquietos. Os primatas que descobriram o estranho objeto sofrem ameaças de outro grupo, agressivo e hostil. Os primatas que vigiam o monólito aprendem a utilizar ossos de animais como armas. O grupo hostil quer dominar a área da descoberta, 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 pode ser observado no filme *007 contra 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 autoestrada, 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.

Portanto, com o processo da condensação, as exclusões de algumas unidades de tempo de uma cena à 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 sequência 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 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. E, no intuito de corroborar mais ainda essa afirmação, basta, para isso, observarmos que em *2001 - Uma odisseia 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.

Conclusão

Muitas são as formas de manipulação do tempo no âmbito da narrativa cinematográfica. Dentre elas, a partir de um ponto de vista semiótico, poderíamos destacar a localização temporal e seus desdobramentos, tais como as embreagens e os efeitos de neutralização; as aspectualizações qualitativa e quantitativa; as programações temporal e textual. Algumas delas foram vistas aqui, sem, no entanto, aprofundarmo-nos em seu cerne, apenas as pontuamos a título de ilustração. Esses desenvolvimentos teóricos aplicados à diegese fílmica podem ser mais bem visualizados no trabalho de Silva (2004), em que o autor expõe todo o processo da temporalização, oriunda da semiótica e da teoria da enunciação, no âmbito do discurso cinematográfico.

O desenvolvimento feito aqui, a partir das narrativas cinematográficas, recaiu sobre a programação textual e o modo como esta processa a duração, provocando efeitos de sentido que têm como origem a identidade, a expansão e a condensação. Observada sob este viés, a duração torna-se mais um modo que o enunciador fílmico tem para engendrar seu discurso e com isso orquestrar sua sinfonia temporal, de maneira que o tempo adquire — independente da forma como cada escola de cinema trabalha, seja ela clássica, moderna ou contemporânea — um estatuto de condição para a existência do fazer cinematográfico. Os exemplos mostrados aqui serviram para corroborar essa ideia; também tiveram o propósito de apontar para um possível horizonte em que o olhar semiótico, quando tratar da análise e, por que não, da criação da obra e das condições do engendramento das narrativas fílmicas, faz-se necessário, senão, urgente. ●

Referências

- Barros, Diana Luz Pessoa de
1988. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual.
- Betton, Gérard
1987. *Estética do cinema*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes.
- Fiorin, José Luiz
1991. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.
- Fiorin, José Luiz
1996. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph
2008. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima *et alii*. São Paulo: Contexto.

Martin, Marcel

1990. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense.

Mitry, Jean

1965. *Esthétique et psychologie du cinema*: I. Les structures; II. Les formes. Paris: Editions Universitaires.

Silva, Odair José Moreira da

2004. *A manifestação de cronos em 35 mm: o tempo no cinema*. 230 f. (Dissertação — Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

Stephenson, Ralph; Debrix, Jean

1969. *O cinema como arte*. Tradução de Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Referências Filmográficas

007 - CONTRA O SATÂNICO DR. NO. Dr. No. Direção de Terence Young. Eon Productions/United Artists. Inglaterra, 1962: Fox Home Entertainment, 2005. DVD (110 min.), colorido.

2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO. 2001: A Space Odyssey. Direção de Stanley Kubrick. MGM. Estados Unidos/Inglaterra, 1968. São Paulo: Warner Home Video, 2008. DVD (148 min.), colorido.

24 HORAS: PRIMEIRA TEMPORADA. 24 Season 1. Direção de Ron Howard; Robert Cochran; Joel Surnow; e outros. 20th Century Fox. Estados Unidos, 2001. São Paulo: Fox Home Entertainment, 2007. DVD (1080 min.), colorido.

AMNÉSIA. Memento. Direção de Christopher Nolan. Newmarket Films. Estados Unidos, 2000. São Paulo: Europa Filmes, 2001. DVD (116 min.), colorido.

ARCA RUSSA. Russky Kovcheg. Direção de Aleksandr Sokúrov. Wellspring Cinema. Rússia/Finlândia/Dinamarca/Canadá/Alemanha, 2002. São Paulo: Versátil Home Video, 2008. DVD (97 min.), colorido.

O BEBÊ DE ROSEMARY. Rosemary's Baby. Direção de Roman Polanski. Paramount. Estados Unidos, 1968. São Paulo: Paramount, 2001. DVD (136 min.), colorido.

BLADE RUNNER - O CAÇADOR DE ANDRÓIDES. Blade Runner. Direção de Ridley Scott. Ladd Company/Warner Brothers. Estados Unidos, 1982. São Paulo: Warner Home Video, 2009. DVD (119 min.), colorido.

CIDADÃO KANE. Citizen Kane. Direção de Orson Welles. RKO Radio Pictures. Estados Unidos, 1941. São Paulo: Warner Home Vídeo, 2002. DVD (119 min.), p & b.

CLÉO DE 5 ÀS 7. Cleo de cinq a sept. Direção de Agnès Varda. Rome Paris Films. França/Italia, 1962. São Paulo: Continental Home Video, 2007. DVD (90 min.), colorido.

FESTIM DIABÓLICO. Rope. Direção de Alfred Hitchcock. Warner Brothers. Estados Unidos, 1948. São Paulo: Universal Home Video, 2004. DVD (81 min.), colorido.

INTOLERÂNCIA. Intolerance. Direção de David W. Griffith. Wark. Estados Unidos, 1916. São Paulo: Continental Home Video, 2002. DVD (178 min.), p & b.

IRREVERSÍVEL. Irreversible. Direção de Gaspar Noé. Mars Films. França, 2002. São Paulo: Europa Filmes, 2002. DVD (99 min.), colorido.

LARANJA MECÂNICA. A clockwork Orange. Direção de Stanley Kubrick. Stanley Kubrick Productions/Warner Brothers. Inglaterra, 1971. São Paulo: Warner Home Vídeo, 2007. DVD (137 min.), colorido.

MATAR OU MORRER. High Noon. Direção de Fred Zinnemann. United Artists. Estados Unidos, 1952. São Paulo: Paramount, 2004. DVD (84 min.), colorido.

MINORITY REPORT - A NOVA LEI. Minority Report. Direção de Steven Spielberg. 20th Century Fox. Estados Unidos, 2002. São Paulo: Fox Home Video, 2003. DVD (148 min.), colorido.

MONTY PYTHON EM BUSCA DO CÁLICE SAGRADO. Monty Python and the Holy Grail. Direção de Terry Gilliam. Cinema 5/Python Pictures. Inglaterra, 1974. São Paulo: Sony Pictures, 2005. DVD (92 min.), colorido.

NARC. Direção de Joe Carnahan. Lions Gate Films. Estados Unidos, 2002. São Paulo: Flashstar Home Video, 2003. DVD (102 min.), colorido.

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. The Birth of Nation. Direção de David W. Griffith. D. W. Griffith Inc./Epoch Producing Corporation. Estados Unidos, 1915. São Paulo: Continental Home Video, 2002. DVD (175), p & b.

A PONTE DO RIO KWAI. The Bridge on the River Kwai. Direção de David Lean. Columbia Pictures. Estados Unidos/Inglaterra, 1957. São Paulo: Sony Pictures, 2005. DVD (162 min.), colorido.

A PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM. The Graduate. Direção de Mike Nichols. Embassy Pictures. Estados Unidos, 1967. São Paulo: Universal Home Video, 2002. DVD (106 min.), colorido.

A ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO. Last Temptation of Christ. Direção de Martin Scorsese. Universal. Canadá/Estados Unidos, 1988. São Paulo: Universal Home Video, 2001. DVD (164 min.), colorido.

TEMPO ESGOTADO. Nick of Time. Direção de John Badhan. Paramount Pictures. Estados Unidos, 1995. São Paulo: Paramount, 2002. DVD (89 min.), colorido.

Dados para indexação em língua estrangeira

Silva, Odair José Moreira da

Duration and relations of identity, expansion and condensation: a look at textual programming in the cinematographic discourse

Estudos Semióticos, vol. 6, n. 1 (2010), p. 35-45

ISSN 1980-4016

Abstract: *Cinema is an art that offers the representation of reality the possibility to express a unique network of temporal manipulations. In their narratives, many directors, writers and creators carry the fascinating power of manipulation of the category of time. Sometimes, such manipulation seems to have no limits. One possibility is focused on a semiotic process of duration understood as textual programming of cinematic time. To French semiotics, the programming of time is bound to the content plan, whereas textual programming, in turn, binds to the expression plan and, thus, creates a network of meaning effects that have the merit of maintaining an identity, an expansion or condensation of the duration identified in the cinematographic discourse. Therefore, textual programming concerns the manifestation of duration in the text. Every discursive event conveys a duration which can be expressed in the text in three different ways: identity, expansion and condensation. One of the theoretical tools in order to assist the analyst of films is, in our view, the discursive field of greimasian semiotics. One can notice and understand the film time in its semiotic discursivization. The aim here is to see how the process of textual programming occurs in the filmic diegesis, adopting as a guiding principle Fiorin's (1996) proposition of the categories of enunciation and their semiotic implication. These developments will be checked within the cinematographic discourse.*

Keywords: *textual programming, duration, tense, film analysis*

Como citar este artigo

Silva, Odair José Moreira da. A duração e as relações de identidade, expansão e condensação: um olhar sobre a programação textual no discurso cinematográfico. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>). Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 1, São Paulo, junho de 2010, p. 35-45. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 14/12/2010

Data de sua aprovação: 09/04/2010
