

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA**

**PEDRO LUNARDI FRIZZO**

**A PRODUÇÃO DE SENTIDO NA NARRATIVA FÍLMICA BABY DRIVER A  
PARTIR DAS CONCEPÇÕES SEMIÓTICAS PEIRCEANAS**

**São Borja**

**2018**

**PEDRO LUNARDI FRIZZO**

**A PRODUÇÃO DE SENTIDO NA NARRATIVA FÍLMICA BABY DRIVER A  
PARTIR DAS CONCEPÇÕES SEMIÓTICAS PEIRCEANAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Curso de Comunicação Social – habilitação em  
Publicidade e Propaganda da Universidade Federal  
do Pampa, como requisito parcial para obtenção do  
Título de Bacharel em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Rocha

**São Borja**

**2018**

**PEDRO LUNARDI FRIZZO**

**A PRODUÇÃO DE SENTIDO NA NARRATIVA FÍLMICA BABY DRIVER A  
PARTIR DAS CONCEPÇÕES SEMIÓTICAS PEIRCEANAS**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Comunicação  
Social habilitação em Publicidade e  
Propaganda da Universidade Federal do  
Pampa, como requisito parcial para  
obtenção do Título de Bacharel em  
Publicidade e Propaganda.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 5 de dezembro de 2018.

Banca examinadora:



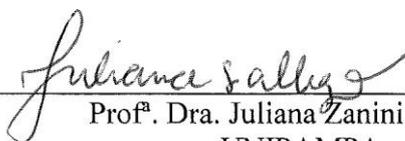
---

Prof. Dr. Marcelo da Silva Rocha  
Orientador  
UNIPAMPA



---

Profª. Dra. Denise Aristimunha de Lima  
UNIPAMPA



---

Profª. Dra. Juliana Zanini Salbego  
UNIPAMPA

## AGRADECIMENTOS

O destemido TCC, conduzido por tanta paciência e sabedoria do Professor Marcelo, nos mostrando como os caminhos são simples e nos guiando passo a passo com tanta bondade no coração. Aos meus “colegas” de trabalho, agradeço a todos pela união e parceria, pelas ideias trocadas e por passar essa fase pensativa apoiando-se um no outro. As pessoas que não conheço muito, mas mesmo assim, tiraram um tempo para me ouvir quando ia falar sobre o que estava fazendo. A UNIPAMPA, por nos proporcionar tudo isso que temos, a essa inclusão, a essa troca de culturas e saberes, tudo é enriquecedor – não esquecendo de ser grato a salinha de estudos também. Agradeço as “tias” da limpeza por manter nosso ambiente de estudo limpo e organizado, pelas amizades feitas e pelas conversas por causa do calor de São Borja.

Agradeço à minha família por todo o suporte e apoio, por sempre me motivarem a seguir em frente e por simplesmente, serem vocês, agradeço à minha namorada por sempre ter paciência e me motivar mesmo não compreendendo o que eu falava, sempre gostou de ouvir o que eu tinha para dizer, sendo amorosa e simples. As pessoas importantes que tenho em minha volta, aos meus amigos próximos, vocês sabem quem são e o que contribuíram para essa caminhada. Ao meu Avô Arnaldo Frizzo, que está no céu, sinto que me iluminou com sua calma e sabedoria. Aos meus Avós maternos, tanta doçura e amor, sempre me fazendo perguntas como eu estava me saindo no “colégio”, sendo preocupados do seu jeito. Gratidão ao Universo. Gratidão ao Deus que habita em nossos corações. Escrevo esses agradecimentos com um cansaço no olhar, mas sinto que consegui fazer algo, que muitas vezes minha mente contrariou, sinto-me orgulhoso e satisfeito, sabendo que consegui colocar em prática uma das paixões da minha vida, estudando a fundo teorias que me motivam através de diversos autores – gratidão a vocês e suas contribuições através de seus estudos. Escrevo de coração, com minhas palavras simples e objetivas, sempre agradecendo a todas as coisas que me levaram até esse momento e a pessoa que sou hoje.

## RESUMO

A linguagem cinematográfica é revestida de diversos estratos de discurso, desde a sua estrutura. Sendo assim, pretendemos investigar, em como o discurso cinematográfico da narrativa fílmica *Baby Driver* (2017) configura-se através da produção de sentido em conjunto da análise de imagens em movimento, aduzindo elementos não-verbais, sonoros e visuais. Objetivamos, durante a pesquisa, discutir sobre a semiótica de Peirce (2002) e abordar a metodologia do autor, observando também, em como a composição fílmica necessita de estímulos para instigar o inconsciente do espectador, retratando a teoria de Eisenstein (2002). Para imergir a discussão sob os princípios constituintes da composição fílmica (visual e sonoro), articulamos a linguagem estética da videoarte, com os elementos sonoros complementares que atuam como primeiro plano. Contudo, buscamos elucidar o corpus com o intuito de contextualizar a visão do leitor a partir do discurso que o filme aborda, demonstrando que a música e os ruídos são a força motriz da narrativa. Depois de compreendermos o percurso metodológico proposto por D. Rose (2002), analisando imagens em movimento, idealizamos entrecruzar determinada metodologia com a semiótica peirceana, a fim de não só elencar ícones, índices e símbolos, mas sim, realizar uma junção entre determinados métodos. Consequentemente, após realizarmos a análise, percebemos como o discurso não-verbal configura a condução da narrativa fílmica *Baby Driver* (2017).

Palavras-Chave: produção de sentido; semiótica; composição fílmica; elementos sonoros; *Baby Driver*; linguagem não-verbal;

## **ABSTRACT**

The cinematographic language is endowed by several strata of speech, from its structure. Thus, we intend to investigate, how the cinematographic discourse of the film narrative *Baby Driver* (2017) sets up through the production of combined senses of the analysis of moving images, adducing non-verbal, sonorous and visual elements. We aim to, objectively during the research, discuss the semiotics of Peirce (2002) and address the author's methodology, all the while observing, how the filmic composition need stimuli to instigate the spectator's unconsciousness, portraying the theory of Eisenstein (2002). To immerse the discussion under the principles of filmic composition (visual and soniferous), the aesthetics language of videoarte was articulated, with the complementary sound elements as a base plan. However, we seek to elucidate the corpus in order to contextualize the vision of the reader from the speech that the film addresses, demonstrating that the music and noises are the driving force of the narrative. After understanding the methodological course proposed by D.Rose (2002), analyzing moving images, we idealize intercrossing specific methodologies with Pierce's semiotics in order to not only include icons, indexes and symbols, but combine certain methods. Consequently, after accomplishing the analysis, we realized how the non-verbal speech configures the conduct of the *Baby Driver* (2017) filmic narrative.

**Keywords:** production of senses; semiotics; filmic composition; sound elements; *Baby Driver*; non-verbal language;

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Letra como elemento icônico.....	33
Figura 2 – Letra como elemento icônico.....	33
Figura 3 – Letra como elemento icônico.....	33
Figura 4 – Letra como elemento icônico.....	33
Figura 5 – Letra como elemento icônico.....	34
Figura 6 – Letra como elemento icônico.....	34
Figura 7 – Letra como elemento icônico.....	34
Figura 8 – Letra como elemento icônico.....	34
Figura 9 – Letra como elemento icônico.....	35
Figura 10 – Letra como elemento icônico.....	35
Figura 11 – Letra como elemento icônico.....	35
Figura 12 – Letra como elemento icônico.....	35
Figura 13 – Letra como elemento icônico.....	35
Figura 14 – Letra como elemento icônico.....	35
Figura 15 – Letra como elemento icônico.....	36
Figura 16 – Letra como elemento icônico.....	36
Figura 17 – Letra como elemento icônico.....	37
Figura 18 – Música como elemento indicial.....	37
Figura 19 – Música como elemento indicial.....	37
Figura 20 – Música como elemento indicial.....	37
Figura 21 – Música como elemento indicial.....	37
Figura 22 – Música como elemento indicial.....	37
Figura 23 – Música como elemento indicial.....	37
Figura 24 – Música como elemento indicial.....	38
Figura 25 – Música como elemento indicial.....	38
Figura 26 – Música como elemento indicial.....	39
Figura 27 – Música como elemento indicial.....	39
Figura 28 – Música como elemento indicial.....	39
Figura 29 – Música como elemento indicial.....	39
Figura 30 – Música como elemento indicial.....	39

Figura 31 – Música como elemento indicial.....	39
Figura 32 – Música como elemento indicial.....	40
Figura 33 – Música como elemento indicial.....	40
Figura 34 – Montagem simbólica.....	40
Figura 35 – Montagem simbólica.....	40
Figura 36 – Montagem simbólica.....	40
Figura 37 – Montagem simbólica.....	40
Figura 38 – Montagem simbólica.....	41
Figura 39 – Montagem simbólica.....	41
Figura 40 – Montagem simbólica.....	41
Figura 41 – Montagem simbólica.....	41
Figura 42 – Montagem simbólica.....	41
Figura 43 – Montagem simbólica.....	41
Figura 44 – Montagem simbólica.....	42
Figura 45 – Montagem simbólica.....	42
Figura 46 – Montagem simbólica.....	42
Figura 47 – Montagem simbólica.....	42
Figura 48 – Montagem simbólica.....	42
Figura 49 – Montagem simbólica.....	42
Figura 50 – Montagem simbólica.....	43
Figura 51 – Montagem simbólica.....	43
Figura 52 – Montagem simbólica.....	44

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>DIÁLOGO ENTRE LINGUAGENS</b> .....	<b>11</b>
<b>2.1</b>	<b>Definição Peirceana</b> .....	<b>11</b>
<b>2.2</b>	<b>O estímulo sob estudo</b> .....	<b>13</b>
<b>2.3</b>	<b>Videoclipe e narrativa</b> .....	<b>14</b>
<b>2.4</b>	<b>A complementariedade dos elementos sonoros</b> .....	<b>18</b>
<b>3</b>	<b>BABY DRIVER: UMA METODOLOGIA PARA ANÁLISE</b> .....	<b>21</b>
<b>4</b>	<b>MONTAGEM DISCURSIVA: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE</b> .....	<b>25</b>
<b>4.1</b>	<b>Análise</b> .....	<b>27</b>
<b>4.1.1</b>	<b>Não-verbal</b> .....	<b>27</b>
<b>4.1.2</b>	<b>Sonoro</b> .....	<b>30</b>
<b>4.1.3</b>	<b>Visual</b> .....	<b>32</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>45</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>48</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O cinema evoluiu dentre ser apenas considerado uma arte do divertimento e migrou ao campo das ideias, transformando-se em algo notório e admirável com base em cada produção. A linguagem cinematográfica tornou-se uma arte que interliga o espectador com o senso comum, pois é acompanhada da ideia de realidade, instigando o imaginário e fazendo com que quem contemple, conecte-se a partir de suas memórias, influências e experiências vividas. A montagem cinematográfica está diretamente relacionada com a construção de significados a partir da junção de elementos díspares e não relacionados entre si. Quando é preciso criar sentido em uma narrativa, utiliza-se a montagem, trazendo elementos que integram a atmosfera do filme criando uma identidade estética própria da narrativa, entretanto, é preciso que exista uma coerência entre esses elementos, definindo-os inicialmente para que estejam em perfeita sintonia, articulando verbal, sonoro e visual.

Percebendo como a produção de sentido dentro do audiovisual é pertinente, levando a mudanças emocionais no inconsciente do espectador, o estudo da montagem cinematográfica entra como questão central no estudo. É visto que a semiologia tem a capacidade de realizar conexões com a realidade que o mesmo está inserido, tem-se então que a montagem cinematográfica não está apenas ali, ela possui significados, relações e sentidos provenientes de cada detalhe pensado para a composição, seja em ruídos advindos da trilha sonora ou de emoções propostas imageticamente. O cinema tornou-se uma arte difundida de maneira abrangente, pois é uma concepção de arte considerada nova, contudo, possui diversas formas de execução, ligadas a composição, o enredo e a narrativa. É um tema suscetível de análise, tendo possibilidade de novas conjunções e aproximações vindas de outros campos da pesquisa, visando o entendimento dessa linguagem sob outros métodos.

O audiovisual está presente desde sempre em meu meio, a paixão por filmes e a curiosidade pelo aprendizado cinematográfico foram essenciais para a idealização de minhas afinidades. Gravando e editando produções em jogos eletrônicos, articulando isso a música e o ritmo dela – outra paixão é a música, presente desde meu nascimento por meio do conjunto musical de meu pai. A produção audiovisual torna-se recente em minha vida a partir do meio acadêmico, onde utilizo da mesma para realizar diversas produções requeridas. Fora da academia aproveito de experiências e aprendizados para executar ideias advindas de meu inconsciente, praticando as paixões como norte de minha vivência.

O objetivo da pesquisa é aproveitar da semiótica para examinar a produção de sentido da narrativa fílmica *Baby Driver* (2017), sendo assim, o tema do trabalho busca analisar em

como a linguagem cinematográfica é carregada de sentidos e possibilidades de execução. Dentro da narrativa fílmica existem elementos que a constituem, esses elementos são aduzidos por ROSE (2002) como: verbais, sonoros e visuais, a partir disso foi observado que o sonoro – dentro do campo cinematográfico, é um elemento posterior ao visual e por conta disso há maiores possibilidades de investigação. É importante destacar em como a trilha sonora recebeu adições de componentes sônicos, possuindo maiores finalidades na narrativa, segundo SCHAFER (2001) denominados como: “paisagem sonora”, “paisagem” essa que é parte complementar da narrativa *Baby Driver* (2017) e passível de análise, sendo presumível perceber que em determinadas cenas do filme os ruídos externos aos fones sobressaem-se sobre os mesmos, fazendo uma espécie de “mixagem” juntamente da trilha sonora, é vista a influência narrativa que isso possui, lidando de forma adequada com os sentidos existentes.

Outra linguagem presente na narrativa é a de videoclipe, logo após o advento dessa linguagem, elementos foram introduzidos ao cinema, tornando um diálogo constante entre esses meios, fazendo com que nenhuma das duas linguagens seja propriamente pura. Há uma mudança em como nos relacionamos com esse meio e em como ele nos instiga sentimentalmente - é relevante destacar que em determinadas cenas da narrativa o diretor Edgar Wright trabalha com essa hibridização de linguagens, tornando a composição instigante pelo fato da dinamicidade que ela ocasiona. Quando um dos objetivos do trabalho se atém a investigar ícones (semelhança física/representação), índices (apontam a alguma referência direta do objeto) e símbolos (associação de ideias), é vista a importância que a semiótica agrega ao produto audiovisual. Podendo observar que a partir da semiologia, cada sentido é visto como indicador de ideias, torna-se um fator norteador para a pesquisa, pois aduz valor, e sentido atribuído a cada frame.

Para conseguir realizar a pesquisa pretendida, foi vista a necessidade de procura por referências sobre “semiótica e cinema”, ainda assim, durante essa busca alguns artigos recentes serviram de auxílio, como por exemplo uma pesquisa sobre um estudo relacionado ao sonoro no campo cinematográfico, que mais precisamente é sobre a “imersão sob a perspectiva sonora”, artigo esse que foi desenvolvido pela Rafaela Opolski (2015), tendo relevância por ser um estudo recente e agregar a pesquisa envolvendo a produção de sentido juntamente da imersão permeada por esses fatores. Outra pesquisa realizada que agregou ao trabalho, é de Paula Faro (2010) “Cinema, vídeo e videoclipes: relações e narrativas híbridas”, artigo que trata diretamente de um assunto presente na narrativa fílmica *Baby Driver* (2017), a pesquisa também reflete sobre a hibridização de linguagens, o videoclipe e o cinema, trazendo discussões e embasamento de autores do campo cinematográfico.

Existem diversos artigos que tratam sobre produção de sentido e cinema, todavia, o trabalho pretendido aborda – articulado a *Baby Driver* (2017), a investigação sobre uma possível linguagem estética entrecruzada a não verbalidade, explorando os elementos sonoros no cinema contemporâneo. Foi visto que durante a pesquisa, artigos de apenas um viés dessas duas linguagens (videoclipe e ruídos) foram encontrados, no entanto, é vislumbrada a necessidade de unir esses caminhos, permitindo a chance de estudo de uma perspectiva que faz parte da composição fílmica. Nesse caso, observar pesquisas referentes ao tema do trabalho, auxiliam de melhor forma o percurso determinado.

O objeto de análise adotado para a realização da pesquisa é o filme *Baby Driver* (2017), dentro do conteúdo fílmico estão presentes diversas possibilidades de análise a partir da semiótica, contando com os efeitos realizados pela edição e as possibilidades de entendimento que a narrativa permeia. Articular a semiótica ao meio audiovisual necessita a abordagem de uma metodologia que possibilite essa junção, partindo desse pressuposto, vimos como a produção de sentido associada ao cinema possui a viabilidade de entendimento de dois campos que envolvem-se e se complementam.

## 2 DIÁLOGO ENTRE LINGUAGENS

O percurso teórico do presente trabalho busca classificar e encontrar uma unidade entre dois campos distintos da pesquisa. Visamos, através do diálogo entre essas linguagens, uma possibilidade de maior entendimento do estudo da montagem cinematográfica a partir da semiótica, examinando em como elementos não-verbais, sonoros e visuais permeiam a imersão sob a narrativa fílmica *Baby Driver* (2017). Nesse sentido, trabalharemos com os conceitos de Peirce (2008) sobre semiótica, juntamente com os do teórico Sergei Eiseinstein (2002) sobre o princípio da montagem como estímulo criativo. Propondo um diálogo entre linguagens presentes na narrativa, sendo elas: a linguagem de videoclipe e os elementos sonoros.

### 2.1 Definição Peirceana

Para Peirce signos não são “fenômenos”, todo o mundo está rodeado de signos, isto é, as ideias, pensamentos e, até o homem são revestidos de significados e significações que um exerce para com o outro. Os signos são separados por categorias justamente para buscar conter os fenômenos do mundo, essas categorias segundo Peirce são: primeiridade, secundidade e terceiridade, onde primeiridade Peirce (apud Noth 2008, p.63) “é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a outra coisa qualquer”, ou seja, á a forma crua de se ver algo, é o presente das coisas que, por sua vez, não desempenha alguma relação com outros fenômenos. A secundidade segundo Noth (2008, p. 64) “É a categoria da comparação, da ação, do fato, da realidade e da experiência no tempo e espaço”, visto isso, é uma categoria que precisa primeiramente de um primeiro fenômeno para exercer e aplicar tais relações. Já a terceiridade para Peirce (apud Noth 2008, p. 64), “É a categoria da mediação, do hábito, da memória, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação, da semiose e dos signos”, então, é a categoria que traz relação de um segundo fenômeno a um terceiro, criando proposições e percepções, lembrando algo mais concreto e palpável.

Ainda num contexto de entendimento, vale ressaltar o processo de significação do signo que é denominado segundo o autor de semiose, dentro disso foram pensadas terminologias por Peirce que intitulam-se: representamen, objeto e interpretante. O representamen do signo para Peirce (apud Noth 2008, p. 66) “é o nome peirceano do “objeto perceptível” que serve como signo para o receptor”, ou seja, o representamen é o signo segundo Peirce afirmava “da sua própria natureza material” ou “como é em si mesmo”.

Relacionando o objeto, que por sua vez distingue-se em possibilidades, Peirce defendia que: [...] “o objeto pode ser uma “coisa material do mundo”, do qual temos um “conhecimento perceptivo”, mas também pode ser uma entidade meramente mental ou imaginária “da natureza” de um signo ou pensamento”. O interpretante, denominado por Peirce é a significação do signo, tem a definição de ser o “efeito do signo”, segundo o autor “podendo também ser algo criado na mente do intérprete”.

Peirce ainda estabeleceu classificações triádicas (tricotomias), essas classificações auxiliam em um grau maior de entendimento do processo da semiose. A primeira tricotomia é tida do ponto de vista do representamen, tendo base nas três categorias fundamentais, onde Peirce (apud Noth 2008, p.77) definiu: “o signo em si mesmo será uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral”. No que tange a categoria de primeiridade, determinado por Peirce, o *quali signo*: “é uma qualidade que é um signo. Não pode, em verdade, atuar como um signo, enquanto não se corporificar”. Seguindo a lógica de Peirce, partindo para o *sin-signo*: “Tão logo um signo se corporifica, passa a pertencer à classe da secundidade, do “existente concreto. Os signos desta classe são denominados *sin signos*, por serem “signos regulares”. Peirce destaca - a partir dos signos considerados do ponto de vista do representamen, o *legi signo*: “Todo signo convencional é um *legi signo*. Ainda Peirce, rebate: “Assim, cada palavra de uma língua é um *legi signo*, mas, quando articulada numa frase particular, pode também aparecer como *sin signo*”. Determinado por Peirce como: réplicas.

Idealizando um maior entendimento da segunda tricotomia desenvolvida por Peirce, onde “descreve os signos sob o ponto de vista das relações entre representamen e objeto”, que separam-se em: Ícone, índice e símbolo. O ícone, segundo Peirce (apud Noth 2008, p. 78) [...] “é só uma possibilidade hipotética da existência de um signo, pois o signo genuíno participa necessariamente das categorias da secundidade e da terceiridade”, tem-se então, a definição de que o ícone é um ícone puro, pois ele participa apenas da categoria da primeiridade. Já o índice, segundo Noth (2008) “participa da categoria de secundidade porque é um signo que estabelece relações diádicas entre representamen e objeto. Tais relações têm, principalmente, o caráter de causalidade, espacialidade e temporalidade”. Ou seja, Peirce (apud Noth 2008, p. 82) designa que “toda força física atua entre um par de partículas, de forma que qualquer uma delas pode servir de índice da outra”. O símbolo, segundo Noth (2008) “São, portanto, categorias de terceiridade – como o hábito, a regra, a lei e a memória – que se situam na relação entre representamen e objeto”. Trazendo para o conceito de Peirce (apud Noth 2008, p. 83) “um símbolo é um signo que se refere ao objeto, que denota, em virtude de uma lei,

normalmente uma associação de ideias gerais”. Entretanto, para Peirce cada símbolo é ao mesmo tempo um *legi-signo*: “Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são símbolos”.

## 2.2 O estímulo sob estudo

Buscando a investigação precisa sobre a evocação dos sentidos e estímulos ao espectador, a obra de Eisenstein (2002) faz parte fundamental desta mesma análise, onde o autor traz discussões e exemplos que expõem a diferença dentre ser apenas uma obra que não passa da apresentação da informação, para uma obra que possua diferenciação de princípio da montagem e narrativa, onde leva o espectador a criar o sentido a partir da percepção. O autor aborda:

E agora podemos dizer que é precisamente o princípio da montagem, diferente do da representação, que obriga os próprios espectadores a criar, e o princípio da montagem, através disso, adquire o grande poder de estímulo criativo no interior do espectador, que distingue uma obra emocionalmente empolgante de uma outra que não vai além da apresentação da informação ou do registro do acontecimento (EISENSTEIN, 2002, p.31).

O autor quando coloca em palavras sobre o que o espectador tem em mente quando o sentimento sobre determinada cena é evocado, tem relação com um contexto de realidade, onde quem observa vai imaginar-se passando pela mesma situação que o ator está inserido, Eisenstein (2002), observa: “Ao procurar modos de despertar o sentimento exigido, pode-se descrever para si mesmo uma inumerável quantidade de situações e quadros relevantes nos quais emergirá o tema sob vários aspectos”. Quando fala-se em evocação do sentimento, se pensa que essa ideia vem de uma estrutura narrativa não pensada justamente para causar determinado sentimento, entretanto Eisenstein (2002) revela que [...] “aqui há a mesma concretização intensa do tema tornando-se perceptível através de detalhes determinantes, sendo o efeito resultante da justaposição desses detalhes a evocação desse sentimento”.

Esses detalhes são pensados um por um, justamente para causarem determinado efeito, entretanto, cada percepção decorre de indivíduo para indivíduo. Resulta de a narrativa estar atuando em justaposição com a composição das cenas, onde o enredo e demais alternativas estão trabalhando simultaneamente, para que quem contemple a obra esteja ligado ao mesmo tempo com o tema, e a ideia posta em prática. O autor declara que:

Diante da visão interna, diante da percepção do autor, para uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar esta imagem em algumas *representações parciais* básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos

do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador (EISENSTEIN, 2002, p.28).

Quando o produto audiovisual é findado, a ideia é de que o que está exposto não é o desejado, pelo contrário, segundo Eisenstein (2002) observa:

[...] reside basicamente no fato de que a imagem desejada *não é fixa ou já pronta, mas surge – nasce*. A imagem concebida por autor, diretor e ator é concretizada por eles através dos elementos de representação independentes, e é reunida – de novo e finalmente – na percepção do espectador (EISENSTEIN, 2002, p. 28).

Buscando um entendimento mais amplo sobre a forma de montagem como estímulo criativo, os sentidos que ela traz e designa ao espectador, a obra está ligada diretamente ao ponto de vista da percepção de um campo que está evidenciado, porém não é percebido diretamente. Quando a pesquisa se atém a semiótica peirceana ela revela que os fenômenos não tidos têm a possibilidade de serem estruturados e elucidados, mesmo que a classificação desses fenômenos disponha de uma conclusão sem um fechamento contundente, ela possibilita um alargamento de possibilidades que se agregam ao método semiótico, mantendo assim, uma unidade de sentido que envolve toda a gama de signos.

A narrativa fílmica escolhida para análise neste trabalho é “Baby driver” (2017), a história gira em torno de um jovem piloto de fuga, que possui problema auditivo devido a um acidente que sofreu na infância, daí justifica-se a causa de Baby estar sempre de fones de ouvido e ter a música certa para cada momento.

### **2.3 Videoclipe e narrativa**

Para começar a discussão sobre a linguagem de videoclipe, é importante destacar que essa linguagem é oriunda das artes vanguardistas, sendo em sua essência uma arte, foi inicialmente utilizada como meio expressivo. A linguagem cinematográfica está presente no ponto de vista da temática discursiva transparente, possuindo forma estabelecida desde sua origem, o que possibilita ao espectador a imersão através da ficção.

O cinema clássico estava em fase de findar-se, a partir da inclusão da videoarte, tornou-se possível perceber a multiplicidade de modos de execução. Sendo idealizada das artes vanguardistas, propicia um caráter estético à narrativa, oportunizando novas formas de discurso, ligadas ao tempo e espaço. Paula Faro, Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), na produção de seu artigo intitulado “Cinema, vídeo e videoclipe: relações e narrativas híbridas”, diz que:

O cinema estabeleceu-se como linguagem a partir de uma narrativa clássica linear voltada para a ficção. O vídeo, predominantemente, quando utilizado como linguagem, não procedeu dessa forma. Mas sim muito mais a partir de seus aspectos plásticos, que remetem a uma procura por outra construção poética, para criar outros sentidos, a partir de uma lógica que não necessariamente se dá como uma narrativa e ficção (FARO, 2010, p. 9).

A linguagem de videoclipe está revestida de aspectos estéticos, faz parte complementar da linguagem cinematográfica contemporânea, pois ela rompe com narrativas predefinidas, por remeter ao caráter estético. Desse modo, é inerente destacar onde acontece o encontro entre cinema e vídeo. Segundo Paula Faro (2010) predomina sob: [...] “suas estéticas, discursos, linguagens, procedimentos de criação, características poéticas e formas expressivas”, o cinema atribui características básicas ao vídeo, e o vídeo quebra com paradigmas que estão presentes na linguagem cinematográfica.

O vídeo vive uma proliferação de expressões e impurezas de formas. Por se tratar de um meio heterogêneo, ele tem capacidade de transformar e influenciar as mais variadas manifestações da arte. As contaminações do vídeo dizem respeito às suas infiltrações semióticas nos diferentes campos da estética contemporânea. Neste sentido, é possível afirmar que o vídeo redefine as práticas de arte nas últimas décadas (MELLO apud FARO, p. 2).

Desde então, o vídeo era atribuído somente às artes plásticas, quando foi inserido ao cinema, o uso de características expressivas a narrativa teve início, sendo o vídeo um intercessor de novas explorações, permitiu-se uma hibridização de linguagens fazendo relação com o imaginário do espectador, lidando de forma menos literal com as relações discursivas, que foram revestidas por traços lúdicos. Observamos como a videoarte ao ser introduzida no cinema, possibilitou um entrecruzamento, a partir do que a linguagem de videoclipe carrega consigo - sua forma estética. Acabando por originar-se em uma transformação há delimitação da narrativa, apontando a linguagem estética, como a intercessora dessa conversão.

O cinema, a partir da década de 60, foi reinventado devido ao encontro que ocorreu por entre a linguagem da videoarte, possibilitando a abertura a novos modos de discurso, onde Eisenstein (2002) já argumentava em meados do século XX, que a forma de composição necessitava de um olhar atento no que se refere a forma de montagem e a linguagem estética, sendo assim, o autor observava o modo que as imagens chegavam ao espectador, refletindo sobre a importância da sequência possuir um olhar dinâmico. A forma como a linguagem de videoclipe é abordada possui semelhança a teoria do autor, à vista disso, optamos por relacionar as discussões, mostrando que Eisenstein (2002) compreendia o estilo do método do cinema contemporâneo, pois, suas abordagens fizeram sentido somente a partir de sua reelaboração.

A contemporaneidade, concede a liberdade para realizar conjunções entre meios que eram vistos de modo desassociado, que abrangem formas de expressão e de discurso, adicionando novas significações intrínsecas a cinematografia, envolvendo a ficção, a literatura e o vanguardismo. A autora Maria Rahde, na revista “Sessões do imaginário”, discutindo sobre as linguagens estéticas no cinema, trata:

Da ficção à realidade, o contemporâneo tecnológico e o imaginário do pós-moderno vêm proporcionando aproximações e leituras semióticas com novas visualidades estéticas. Ao mesmo tempo, as tecnologias estão comprovando que, aquilo que era apenas ficção, literatura, arte cinematográfica, imaginário, é um novo mundo de reflexões sobre o impossível, palavra que aos poucos estará riscada, pela união da ciência com a imaginação (RAHDE, 2012, p.9).

Estamos vivenciando a criação espontânea do discurso cinematográfico, onde vários temas submergem através de formas de linguagem que em tempos anteriores não eram vislumbradas pelo seu aspecto sígnico. Visto isso, observamos como a subjetividade visual está presente em narrativas, oportunizando diversas perspectivas de cognição, causando uma complexidade na percepção do espectador, que têm a necessidade de interligar inúmeras referências que o remetem a outras leituras, observando em como se dá a construção da significação. A autora, desenvolve:

A imaginação criadora tem levado o cineasta a construções sensíveis, que o conduzem a explorações de imagens sígnicas e iconológicas dos sonhos, dos mitos, possibilitando leituras semióticas visuais, que vem explorando a fantasia ou o fantástico, nos filmes citados (RAHDE, 2012, p.9).

Através das entrelinhas do discurso cinematográfico, percebemos várias indicações visuais por meio de signos. Lembranças, através da justaposição de elementos diante da sequência, são remetidas ao inconsciente humano, mostrando que fragmentos do cotidiano estão presentes em meio a essa linguagem. Rahde, explana: “As novas imagens que perpassam o pós-moderno contemporâneo vêm manifestando o entrelaçamento do homem com o mundo e é assim que a visão estética passa a questionar o invisível, já que as formas simbólicas têm se renovado constantemente” (2012, p.9). Conforme as manifestações artísticas se difundem, podemos observar a conjunção dessas artes a cinematografia, na medida em que elas são adaptadas a narrativa, adicionando características de sua essência, vimos como existe a possibilidade de entrecruzamento entre linguagens, desde que uma esteja de acordo com a outra.

A tecnologia possui grande influência sobre a transformação dos meios que perpassam o discurso cinematográfico, permeando a criatividade estética que o cérebro humano é capaz de realizar, por meio de novas conjunções devido a incorporação através de programas de

edição e abordagens narrativas, modificando o enredo com mínimos detalhes determinantes.

A autora, relata:

A informatização, a computação gráfica, os novos signos iconográficos da comunicação, são fatos que comprovam a supremacia das tecnologias, que vêm constituindo uma nova sociedade significando, conseqüentemente, novas leituras das linguagens visuais (RAHDE, 2012, p.10).

O poder de comunicação que obras audiovisuais possuem têm se tornado significante, no sentido de que, essas manifestações representam, através de técnicas, linguagens e discursos pré-moldados (como o cinema) a transformação de nossa era, onde os sentidos estão presentes em nós mesmos, e a forma como eles são transpassados interfere em nossa vivência, ressignificando o nosso olhar a partir da percepção cotidiana. Buscamos, cada vez mais sentido em tudo que nos envolve, observando a ordem dos fatores, compreendemos que conforme o tempo passa, percebemos de forma distinta a produção de sentidos. A autora, coloca:

A procura por uma ordem estética é imprescindível, prevalecendo não mais o indivíduo encastelado no seu ato criativo, mas o homem liberto com a criatividade e a estética apresentadas como peças de um produto da obra para a sua comunicação com o mundo. Estas ponderações poderão se constituir na chave para a não automação humana, mas para a sua relação com a cultura em que vive, quando padrões éticos e estéticos se tornarem reais sustentáculos do processo de criação (RAHDE, 2012, p.10).

Através da leitura semiótica, em conjunto da estética visual atrelada a sentidos sonoros, visualizamos a notoriedade do entrecruzamento de linguagens, funcionando como intercessor a forma contemporânea de transmitir o cinema, Maria Rahde, expõe:

Na leitura semiótica, tanto das obras cinematográficas, quanto da visualidade estética encontrada na cultura pós-moderna, é possível descobrir diversas interpretações do imaginário coletivo que, individualmente, pode trilhar novos caminhos da semiologia (2012, p.10).

Pensando na capacidade que a linguagem de videoclipe remete aos indivíduos, podemos ver sua influência, trazendo métodos de outras formas de expressão e alocando a seu discurso, levando aos espectadores a estética carregada de estímulos visuais. Desse modo, vimos como o cinema ressurgiu após a junção realizada por um dos pioneiros desse método, *Wolf Vostell*<sup>1</sup>, que utilizou a estrutura da forma cinematográfica para transpassar a expressividade da videoarte.

---

<sup>1</sup> Um dos pioneiros da videoarte

## 2.4 A complementariedade dos elementos sonoros

O cinema desde seu primórdio encantou espectadores ao redor do mundo idealizando imagens do cotidiano dentro da tela, linguagem essa que se tornou universal no planeta, sendo assimilada por outros meios eletrônicos. A partir do emprego sonoro ao cinema, novos sentidos estiveram presentes dentro da narrativa, inicialmente utilizavam-se *folleys*<sup>2</sup>, para dar a sensação de movimento a imagem junto da fala e ações do personagem, sendo assim, o que o som leva ao espectador, é de detalhar e complementar à imagem que é projetada na tela.

Partindo para a ideia de cinema sonoro que conhecemos, é visível que hoje em dia o cinema é atribuído de muitos sentidos devido ao aparato tecnológico que possibilita a adição de novos componentes sônicos, idealizando que a ficção insira o espectador na cena. Seguindo esse princípio, vimos que a adição desses novos componentes está ligada a sons captados em estúdios. Os sons gravados em estúdio possibilitam uma sensação de hiper-realismo, em razão de o som estar mais em evidência que a própria imagem.

Debora Regina Opolski (2015) em seu estudo sobre “A Comunicação no Cinema dos Sentidos: Abordando a Imersão sob a Perspectiva do Som”, relata: “o som criado para o filme nos parece mais real do que o que escutamos no dia a dia fora da tela”, ou seja, a apropriação que o cinema realizou para com o diálogo dessa linguagem, foi partir para uma estética imersiva, onde o espectador se sente participante da narrativa. Ainda relacionando o som ambiental captado para a realização dessa imersão, Bernardo Marquez Alves (2012), a partir de um estudo publicado na revista *Novos Olhares*, sendo: “Trilha Sonora: o cinema e seus sons”, traz a seguinte colocação:

(...) a trilha de ruídos ambientais assume um caráter absolutamente não naturalista. Os sons ambientais passam para a primeira pessoa da narrativa, fazendo audíveis os estados emocionais do personagem principal. Esta prática é usada de diversas formas, desde a recriação da audição seletiva das personagens até externar sons presentes no subconsciente dessas personagens, criando assim uma maior aproximação entre espectador e filme (MENDES apud ALVES, p. 93).

Vale ressaltar e relembrar que nem apenas os ruídos ambientais fazem parte da composição sonora, dentre esses elementos, o silêncio traz em sua origem um pressuposto mais emocional e dramático, sendo parte fundamental da narrativa por destacar momentos, que sonoramente não fariam tanto sentido se alguma trilha sonora os acompanhasse. O autor coloca:

Não é mais novidade que silenciamentos de sons que deveriam acompanhar as ações chamam a atenção do espectador exatamente para a importância de tais ações; que o

---

<sup>2</sup> Música de fundo reproduzida por uma banda que representava as imagens em movimento

momento no qual se decide quebrar com a sonorização naturalista se transforma em momento capital; que partilhar da ausência de percepção sonora de determinado personagem faz com que o espectador se identifique com ele (COSTA apud ALVES, p. 94, 2012).

Podemos perceber a importância que sons bem construídos e relacionados entre si, sob uma perspectiva imersiva, possibilitam o espectador a atribuir sentidos e sentir-se parte da narrativa, dessa forma, refletir sobre o cinema visualizando a capacidade de que elementos visuais e sonoros possuem em sua essência e o que eles apresentam, agrega a esse campo ampliando as chances de contemplar, visualizando como essa forma de hibridização de linguagens é necessária para elevar a experiência do espectador ao máximo. A sonoridade constrói parte do discurso sensorial através da música e os ruídos ambientais, desse modo, é essencial a adição desses “complementos” ao visual, gerando sentidos que são transpassados ao espectador. Podemos perceber durante esse capítulo, por meio de discussões sobre os elementos sonoros, a evolução desse meio dentro do campo cinematográfico, observando que o aparato tecnológico permeou essa evolução por conta das possibilidades de criação sonora.

Existem diversas pesquisas que relacionam cinema e produção de sentido no Brasil, todavia, é visto que, a partir dos anos dois mil, estudos específicos retratando duas linguagens recentes que fazem parte do percurso teórico do trabalho aos poucos são visados. Após um mapeamento sobre a linguagem da videoarte – por ser contemporânea, foi visto que não existem tantos estudos sobre esse tema, porém, os estudos realizados contribuem de forma veemente, pois, a vídeo-linguagem não possui um formato definido, daí se tem a percepção de que a forma de abordagem utilizada para a execução é diversificada e por isso há numerosas vertentes dessa linguagem sendo difundidas, acarretando em possibilidades maiores de investigação.

Retratando sobre os elementos sonoros, observamos que no âmbito mundial existem inúmeras pesquisas sobre esse meio em diversas áreas do conhecimento, começando a partir do estudo de R. Murray Schafer sobre “paisagem sonora”, também o som e suas ondas, sendo estudado no campo das engenharias e física, sendo por fim visualizada a área audiovisual que seria o foco do presente trabalho. Relacionando com o campo cinematográfico, foi visto que após o estudo e a adição de componentes sônicos ao cinema, essa área ganhou mais atenção, dado que essas novas adições estão recheadas de possibilidades de significação, levando em conta a oportunidade de adentrarem a trilha sonora de filmes, causando uma sensação de hiper-realidade.

É vista a importância de verificar o estado da arte da pesquisa realizada, sendo notório que isso auxilia em saber quais as possibilidades de investigação que o tema possui e o que

ele pode contribuir ao meio acadêmico. Em relação ao contexto Brasileiro, a respeito de pesquisas sobre cinema e semiótica, pode-se destacar que variados estudos desse cunho foram e estão sendo realizados, é possível reconhecer que esses estudos estão abertos a novas averiguações por conta do que a semiótica possibilita. Retratando o cinema, é plausível dizer que essa área está longe de ser desvendada, a medida em que, conforme o tempo passa, novos formatos são idealizados, e maiores progressos acerca desse amplo campo de sentidos tem seguimento.

### 3 BABY DRIVER: UMA METODOLOGIA PARA ANÁLISE

Para a realização da pesquisa é necessário delimitar um *corpus*<sup>3</sup>, a partir dessa escolha realizam-se análises a fim de considerar quais hipóteses já foram suscitadas a respeito do objeto e ver quais delimitações se aproximam da sua. A partir do objeto de estudo, será visada uma possibilidade de maior entendimento do estudo da montagem cinematográfica a partir da semiótica, examinando em como elementos não-verbais, sonoros e visuais permeiam a imersão sob a narrativa fílmica *Baby Driver* (2017).

O objeto de estudo é o filme *Baby Driver*, dirigido por Edgar Wright e produzido por Tim Bevan, Eric Fellner e Nira Park, o roteiro foi realizado por Wright. O principal personagem “Baby” é Ansel Engort e o filme conta com diversos atores de renome em Hollywood, como: Kevin Spacey, Lily James, Jon Bernthal, Eiza Gonzalez, Jon Hamm, Jamie Foxx e Flea. Inerente destacar em como os cuidados com a composição do filme foram tomados, como o caso do diretor Wright escolher as músicas pessoalmente para compor a trilha sonora não-original (soundtrack), além das pessoas que realizaram a montagem do filme: Jonathan Amos e Paul Machliss, colaboradores de Wright. O compositor da trilha Steven Price (encarregado da trilha sonora de *Esquadrão Suicida* e *Gravidade*) contribuiu com Wright para compor a trilha de acordo com o planejado de toda a produção, desde o departamento de edição até a mixagem do som.

“*Baby Driver: Em ritmo de fuga*”, é a história de um jovem que - por consequência de roubar o carro de um poderoso assaltante “Doc”, teve que pagar pelos seus atos e ser piloto de fuga em determinados assaltos a banco até que sua dívida estivesse paga. Baby, possui um zumbido constante em seu ouvido esquerdo, por conta de um acidente que sofrera na infância acarretando a morte de seus pais, a forma de silenciar esse zumbido é a partir da música, então Baby está sempre acompanhado de seus fones de ouvido e possui iPods contendo diversas playlist’s pensadas para cada humor e momento. Sendo assim, o personagem – sempre de fones de ouvido, utiliza de suas mãos para realizar as suas batidas prediletas e só executa suas fugas atrás do volante ou suas caminhadas diárias para buscar café, quando a música entra no tempo certo para a realização do ato.

É importante destacar que o filme é oriundo do videoclipe “*Mint Royale – Blue song*” produzido pelo mesmo diretor Edgar Wright no ano de 2003, o clipe é de origem Russa, estrelado pelo ator Noel Fielding que faz o papel de piloto de fuga, onde os atores Julian Barratt, Nick Frost e Michael Smiley realizam um assalto à banco. Antes mesmo do roubo

---

<sup>3</sup> O objeto de estudo

começar o piloto pergunta aos assaltantes qual o tempo exato que eles levarão para executar o assalto, a partir do tempo delimitado, o ator então escolhe uma música, que por sua vez é: “*Blue song*”, produzido por uma dupla de música eletrônica originária de Manchester. Quando a música tem início o piloto encena, cantando a letra e dançando conforme seu ritmo, também liga o para-brisa e os faróis do carro para dar acompanhamento, além disso, a cena contém várias tomadas de câmeras, dentre elas estão os closes, planos gerais, travelings, cortes secos e aproximações gradativas no personagem. Na primeira cena de “*Baby Driver*” há uma espécie de readaptação do roteiro utilizado para a produção desse clipe, por isso é possível dizer que o filme foi inspirado nesse mesmo videoclipe.

Previamente a elucidação do método, vale ressaltar e lembrar o papel da pesquisa científica e como se tem a aplicação metodológica ao objeto. Quando iniciamos uma pesquisa, somos levados a um campo de conceitos e procedimentos, sendo levados a esses campos estamos expostos a uma ampla gama de caminhos e opções que, posteriormente seguiremos.

A partir disso, a metodologia utilizada no presente trabalho será a pesquisa bibliográfica, juntamente com o método de Diane Rose (2002) analisando texto, imagem e som, trabalhando associado aos conceitos semióticos de Peirce. Visto esses métodos, eles serão utilizados para analisar cenas que se aproximem da proposta de análise a partir do filme *Baby Driver*. A começar pela decupagem dos frames escolhidos, é pretendido dividir o material em unidades de análise, para assim transcorrer o detalhamento de cada ponto delimitado. O critério para a escolha dos frames se dá a partir de análises de texto, imagem e som, método de Diane Rose, a semiótica de Peirce entra em conjunto para trazer a observação ao campo dos sentidos. Com efeito, ao articular texto, imagem e som à semiótica peirciana temos como intuito examinar de que modo esses elementos podem contribuir como um percurso de sentido para a construção da narrativa fílmica. Nossa ideia consiste em investigar a pluralidade de linguagens (não-verbais) presentes no filme, suas articulações, e possíveis significados que surgem nesse entrecruzamento discursivo.

Trazendo a pesquisa bibliográfica para um campo mais amplo, pode ser destacado que para iniciar o planejamento do projeto científico, o pesquisador precisa identificar, localizar e obter a bibliografia requerida e que mais se aproxima do tema trabalhado, posteriormente ao finalizar sua pesquisa a partir de um texto sistematizado, o pesquisador se atém a forma de pensamento dos autores em conjunto com seu próprio entendimento levando em conta suas ideias e opiniões, os autores Duarte e Barros definem a pesquisa bibliográfica em um sentido restrito como:

[...] é um conjunto de procedimentos que visa identificar informações bibliográficas, selecionar os documentos pertinentes ao tema estudado e proceder à respectiva anotação ou fichamento das referências e dos dados dos documentos para que sejam posteriormente utilizados na redação de um trabalho acadêmico (DUARTE; BARROS, 2006, p. 51).

Conduzindo ao método da autora Diane Rose, é possível afirmar que em uma composição audiovisual existem princípios e passos a serem seguidos para dar o sentido requerido a determinadas unidades. Buscando entender esses elementos, tem-se as formas de análise. Quando se trata da análise, o método mais contundente é chegar a uma unidade de análise, tendo essa unidade é possível buscar um entendimento do todo por partes. Rose traz a seguinte frase quando fala sobre como separar dados relevantes para a análise:

[...] não há um modo de coletar, transcrever e codificar um conjunto de dados que seja “verdadeiro” com referência ao texto original. A questão, então, é ser o mais explícito possível, a respeito dos recursos que foram empregados pelos vários modos de translação e simplificação (ROSE, 2000, p.344).

É relevante quando é feita essa análise de unidade, mensurar e classificar a importância do que é viável ter como objeto de estudo, a autora ainda diz que: “É impossível descrever tudo que está presente na tela e eu diria que as decisões sobre transcrição devem ser orientadas pela teoria” (ROSE, 2000, p. 349).

A outra abordagem metodológica gira em torno da semiologia, onde ela pode ser considerada por duas definições, a primeira de Ferdinand Saussure (apud Codato, Lopes 2006, p. 206) que destaca: “Ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social”, já a segunda é definida por Petit Robert (apud Codato, Lopes 2006, p. 206) como: “Ciência que estuda os sistemas dos signos (línguas, códigos, sinalizações etc)”, onde ambas declaram que o seu objeto de estudo é o universo geral dos signos. Quando incumbe do que a semiologia trata os autores Duarte e Barros trazem a definição:

A semiologia se apresenta como a disciplina cujo método de trabalho serve para formular hipóteses sobre os sentidos possíveis das mensagens, das formas e das práticas significantes – hipóteses que logo serão verificadas do ponto de vista qualitativo ou quantitativo de análise (DUARTE;BARROS, 2006, p. 207).

Levando em conta a semiótica Peirceana, que será utilizada para a realizar a metodologia, Peirce diz:

[...] trabalha com o modo de produção do signo, os esquemas inferenciais do raciocínio (dedução, indução, abdução) e seu vínculo com a realidade referencial, dada pela mediação do “interpretante”; daí provém a tipologia dos signos: ícone, índice, símbolo (apud DUARTE;BARROS, 2006, p. 206).

A investigação pretende verificar de que modo o personagem se porta a partir de estímulos advindos de seu meio, seja desde adições de componentes sônicos na trilha sonora

ou de linguagens que conversam com o cinema. Observando de que maneira essas linguagens, em conjunto da semiótica, atribuem sentido a narrativa fílmica.

Desse modo, abordar a forma como a narrativa fílmica *Baby Driver* (2017) foi construída por meio da ideia do autor em conjunto de seus colaboradores, é imprescindível. Revelando, que a partir do conceito de narrativa linear, que por sua vez é de fácil entendimento, mostra a maneira que as entrelinhas do discurso fílmico foram estabelecidas, possibilitando ao espectador uma experiência sensitiva por entre a hibridização de linguagens, que o diretor Edgar Wright delimitou, tendo a música como a principal força do filme, estabelecendo o ritmo das cenas e a partir da linguagem não-verbal.

#### 4 MONTAGEM DISCURSIVA: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE

Para apoio teórico a esse percurso utilizamos do estudo de Maria Mourão, intitulado: “A montagem cinematográfica como ato criativo”, e abordaremos o método de Diane Rose. Ante a explanação, o estudo de MOURÃO (2006) tem como base sob a percepção de Eisenstein, uma reflexão sobre a montagem “criadora de sentidos”. Também dentro da discussão, traremos o método de análise de ROSE (2002) e o modo como a autora realiza a análise de imagens em movimento.

A montagem relacionada ao cinema atual está direcionada ao intelecto do espectador, inexistente, em alguns casos, o simples método de justapor imagens lado a lado, não pensado para uma finalidade instigante. Entre a década de 20 e 30, com estudos de teóricos soviéticos, começou a se pensar em cinema como forma de discurso - apoiando-se de outros campos, como a psicologia, artes plásticas, literatura, teatro e música. Entretanto, a proposta de utilizar esse viés cinematográfico era voltada ao cunho político, que por sua vez, motivou a mudanças culturais, artísticas e sociais, servindo como base para a revolução soviética. Esse método de montagem só fora aplicado ao campo cinematográfico em meados da década de 60, quando o cinema realizou a transição do clássico para o contemporâneo.

O modo em que a montagem cinematográfica delimitou sua narrativa é a partir de uma linearidade, onde os acontecimentos se sucedem de forma que o espectador identifique-se com o “real”, levando em conta uma ordem lógica, transparente, servindo de modelo a outras narrativas. A autora, ainda sobre montagem, revela: “Não aquela montagem voltada para o específico cinematográfico, mas a que envolve problemas que nos remetem a outros códigos que, no seu conjunto, formularão as necessidades básicas da linguagem cinematográfica” (MOURÃO 2006, p. 246). No caso do modelo fílmico de super-heróis, por exemplo: o personagem possui poderes sobrenaturais, irá viver em sociedade, provavelmente disfarçado, mesmo assim o espectador identifica-se com o mesmo, pois o que causa essa identificação é o fato de que o intérprete (no filme), irá enfrentar problemas sociais, como o fato de apaixonar-se por alguém, ter um trabalho, possuir uma rotina, conviver com indivíduos, ou seja, fatos que se assemelham com a realidade do espectador e o fazem sentir-se na pele do herói.

O cinema agora, é visto como uma forma contemporânea de expressão, hibridiza linguagens e possibilita um diálogo entre elas. Linguagens essas que utilizaram do cinema, diversas características e adicionaram ao mesmo, suas atribuições, convertendo a linguagem cinematográfica em uma constante conversação de códigos expressados através das entrelinhas da narrativa. A autora Maria Mourão, aborda: “A linguagem cinematográfica seria

composta pelo conjunto de elementos dos variados códigos, utilizados de maneira a criar uma gramática cinematográfica” (p. 246). Quando o cinema é pensado para ser um modelo, agregando toda a composição, acredita-se que não exista um modo de incorporar novas formas, por outro lado, a montagem oportuniza a adição de outros meios expressivos, pois, a partir dessa adição encontram-se condições de ocorrer uma hibridização de linguagens. Ainda Mourão, quando revela o que Eisenstein presume sobre cinema, diz:

Para Eisenstein o cinema era a montagem, mas a montagem vista de maneira dinâmica, como um conceito que se expande ou que é passível de redefinição e que necessariamente dialoga com os outros elementos do filme, é por isso que encontramos seu rastro nos filmes mais significativos das mais variadas cinematografias (MOURÃO, 2006, p. 50).

Pensando justamente sobre o objeto de análise, *Baby Driver* (2017), é visto que a estrutura do filme possui semelhança com o cinema tradicional (início, meio e fim), entretanto, nas entrelinhas há uma forma de discurso que difere esse fato, levando ao espectador a liberdade de evocação do sentimento. A narrativa dentro de *Baby Driver* tem o papel de instigar o espectador, ligada a forma como a composição é entreposta, modifica a maneira do espectador vislumbrar a obra.

O método de Diane Rose consiste, na análise de materiais audiovisuais, a metodologia utilizada para realizar a análise provém de grande parte da teoria, pois a teoria é em sua essência crítica, e serve como base para a aplicação das técnicas empregadas. Quando a realização de uma análise audiovisual é objetivada, é necessário um empenho relacionado a qual fragmento do produto será selecionado. Todavia, a narrativa fílmica *Baby Driver* (2017), devido a gama de sentidos que possui, traz consigo diversas técnicas empregadas, enquadramentos de câmera, efeitos especiais, mixagem de som, composição de cenas, portanto, acaba por deixar complexa a decisão de quais cenas serão definidas para realizar o translado.

Assim sendo, Rose (2002) afirma:

Todo passo, no processo de análise de materiais audiovisuais, envolve transladar. E cada translado implica em decisões e escolhas. Existirão sempre alternativas viáveis às escolhas concretas feitas, e o que é deixado de fora é tão importante quando o que está presente (ROSE, 2002, p. 343).

Ainda no processo de análise, após o translado, é necessário realizar uma transcrição das cenas selecionadas, posteriormente a transcrição dessas cenas são pensadas unidades de análise, essas unidades são basicamente um fragmento que integra toda a composição. No caso da narrativa fílmica *Baby Driver* (2017), por exemplo: seria determinado gesto ou ação que *Baby* realiza a partir do ritmo da música.

Desse modo, idealizamos trabalhar a partir da narrativa fílmica *Baby Driver* (2017), buscando compreender de que modo o não-verbal ajuda a configurar a condução da narrativa, ou seja, compreender a forma como linguagens intrínsecas estão revestidas sob sentidos.

Entretanto, para buscar compreender como a análise tem andamento, necessitamos de apoio teórico da semiótica peirciana em conjunto do método de análise de Diane Rose, delimitando a análise a dimensão não-verbal, sonora e visual para a realização da decodificação, buscamos entender a partir dessa linguagem (não-verbal), de que modo se dá o discurso narrativo.

## 4.1 Análise

O seguinte capítulo investigará como elementos não-verbais, sonoros e visuais, ligados a semiótica, empreendem um discurso configurando a condução da narrativa. Em vista disso, buscando realizar uma possível leitura de *Baby Driver* (2017), utilizaremos o método de Rose (2002), a fim de organizar esses elementos discursivos, averiguando o processo de semiose a partir das concepções peircianas. A partir de elementos não-verbais, sonoros e visuais inclusos na narrativa, vimos em como estão relacionados com a simbologia que *Baby* utiliza para manifestar-se, seguindo da música em conjunto de elementos sonoros condutores de sentidos, e os elementos visuais como a composição, unindo imagem e som.

### 4.1.1 Não-verbal

A forma de linguagem existente dentro do filme - além da verbal, se dá a partir de simbolismos, como: gestos, sonoridade, signos visuais e sensoriais. Sendo assim, o discurso não-verbal possui uma representatividade maior na narrativa fílmica *Baby Driver* (2017), tendo predominância em composições específicas, por ser pensado a partir de códigos sensoriais.

A partir da entrevista que Edgar Wright realizou com Isabela Boscov, em seu canal na plataforma *Youtube*, o diretor quando fala sobre o filme, revela:

A ideia é original, mas a ironia é que, a ideia é mais antiga que a de todos os outros filmes que eu fiz. Porque eu tive essa ideia antes de *Spaced* e *Todo o mundo quase morto*. Quando eu tinha uns vinte e um anos, eu estava ouvindo a música que é a primeira que aparece no filme, da *The Jon Spencer Blues Explosion*, e eu só conseguia pensar numa perseguição de carros. E eu ouvia a canção e imaginava a perseguição, era como ter uma visão. E em algum momento eu pensei, qual é o filme que casa com esta ideia? Sobre o que ele é? E então, eu realmente gostei da ideia da música ser a principal força motriz do filme. Então essa era a ideia, esse jovem

motorista, que tinha que ouvir música o tempo todo, e fazer um filme de assalto, filtrado através da *playlist* pessoal de alguém (WRIGHT. 2017).

Então, devido à entrevista realizada com Edgar Wright podemos perceber o papel da música no filme. A linguagem não-verbal e a forma como o personagem se porta, se dá por consequência dá música ser a “força motriz”.

Em um conjunto de linguagens presentes na narrativa, a composição das cenas apresenta planos rápidos, levando dinamicidade aos olhos do espectador, Maria Mourão (2006), afirma que: “é na maneira como o cinema articula as imagens e os sons e os aproxima que o transforma em discurso” (p. 246), contudo, essa forma de aproximação que imagem e som causam, transformam o discurso através da significação. Tania Souza (1998), em seu estudo sobre linguagem não-verbal, explana: “uma imagem não produz o visível; torna-se visível através do trabalho de interpretação e ao efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar” (p. 4), ou seja, é a partir da percepção do espectador, que usufrui de seu inconsciente para interpretar essa junção diante do discurso apresentado, que ocasiona outra significação.

Baby, o personagem principal, comunica-se basicamente a partir de suas expressões e/ou gestos, em maioria do filme não utiliza muito de comunicação verbal – a não ser para falar com “Debra” e seus comparsas de assalto. De tal maneira que a narrativa enfoca nessa linguagem, o pai adotivo de “Baby”, “Joseph” é surdo no filme, e se comunica com o personagem através da linguagem de sinais.

A transmissão da mensagem pensada para a narrativa está em conjunto da edição. Em cenas de perseguição policial, por exemplo: a câmera foca na expressão dos personagens para anteceder o que está por vir, isso se promove devido ao que determinado corte quer remeter, sendo por sua vez, uma mensagem implícita no discurso fílmico, a autora Tania Souza, retrata:

As imagens implícitas funcionam como pistas, favorecendo a compreensão das associações de ordem ideológica (o discurso), ou favorecendo a compreensão da narratividade de uma publicidade, filme, etc, sem se ater exclusivamente ao verbal, mas buscando uma articulação num plano discursivo não-verbal e revelando a tessitura da imagem em sua heterogeneidade (SOUZA, 1998, p.9).

A forma de discurso imposta por elementos implícitos, tenciona uma rede de associações e faz com que esses operadores discursivos auxiliem a compreensão do espectador. Em casos determinados, no filme, algumas imagens não estão explicitadas. Essas imagens se tornam implícitas através de elementos sonoros e visuais, aduzindo a imagem a partir de um discurso sensorial. Relacionando esse discurso sensorial sob o ponto de vista

semiótico, com base na narrativa fílmica *Baby Driver* (2017), podemos averiguar a série de classificações de signos determinadas por Peirce (2008). Desse modo, a partir das divisões realizadas pelo autor, examinaremos signos oriundos da segunda tricotomia organizada por Peirce, sendo: ícones, índices e símbolos. Conseqüentemente, averiguar as classificações semióticas peirceanas baseadas na narrativa fílmica, contribui em relação a buscar compreender quais sentidos revestem o discurso não-verbal, sonoro e visual incluso em composições a serem analisadas.

Dirigindo-se a uma abordagem sobre o sonoro como um elemento não-verbal complementar a narrativa, podemos observar, através do trabalho de André Baptista (2007), intitulado como: “Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais”, onde a música e os elementos auditivos do filme, atuam de forma sensorial baseada na composição fílmica. O autor traz uma seleção de estudos sobre autores que retratam sobre o sonoro no cinema, e apoia-se de determinados embasamentos para desenvolver sua pesquisa.

A partir da narrativa fílmica *Baby Driver* (2017), visualizamos que a forma de montagem das sequências – em sua essência, possui um estímulo criativo em comum, sendo esse estímulo a música e os ruídos ambientais, que por sua vez, servem como força motriz a narrativa. O autor André Baptista (2007), no momento em que retrata sobre a música, reforça:

A música cria em vários casos um padrão rítmico, cronométrico, pelo qual podem ser ordenados os ritmos mais fluidos e irracionais que se produzem na imagem, ao nível do comportamento dos corpos, dos ruídos, das luzes, da montagem (CHION apud BAPTISTA, 2007, p. 27).

Então, a música é vista, diante da narrativa objetificada, como um intercessor indicial, delineando a montagem das cenas a partir da edição, os gestos do personagem, e a forma como o filme é transpassado através de sentidos determinantes advindos da conjunção entre imagem e som. Quando investigamos a montagem cinematográfica, percebemos o papel que a música possui dentro de tal método, todavia, a forma como esse elemento é tencionado junto a narrativa, determina diante de seu ritmo, o sentimento por meio de lembranças ou representações que possuem ligação direta ao inconsciente do espectador. André Baptista (2007), quando aborda sobre a música como elemento de ligação a eventos díspares relacionados a algum sentimento, desenvolve:

Como a música é o som organizado no tempo, sua organização auxilia a conectar eventos díspares em outros domínios. Uma interrupção na música pode sinalizar uma mudança na narrativa. A música contínua pode também indicar a continuidade do tema corrente. Funcionando como um tipo de "cola", a música vai aglutinar os eventos multimídia de diferentes domínios em uma só direção, ajudando o cérebro -

que tem uma capacidade limitada de seguir eventos - a "acompanhar a corrente" (COHEN apud BAPTISTA, 2007, p.27).

Constatamos que a música funciona como elemento de ligação, apoiado a sentimentos provenientes da compreensão de seu ritmo. Entretanto, o cuidado que diretor e montadores do filme necessitam ter, é de guiar a percepção do espectador de modo que a mensagem tenha o sentido requerido, o que possibilita a adição de ruídos a trilha sonora complementando os sentidos e modificando o campo sensorial atrelado a linguagens não-verbais. O propósito da música e elementos sonoros em meio a narrativa, influi de maneira que essa linguagem possa ser ressignificada a cada vez que é entreposta, possuindo várias formas de discurso é tida a partir da interpretação do espectador. O autor, relata:

Sempre que uma música é aplicada a um segmento de um filme ela irá atuar de alguma forma, terá um efeito - da mesma forma que duas palavras justapostas construirão um significado diferente das mesmas quando apresentadas separadamente - porque o leitor/espectador impõe significados próprios às combinações (GORBMAN apud BAPTISTA, 2007, p. 43).

A forma como a imagem é concebida por espectador, passa por um processo de decodificação a partir do intelecto do mesmo, tendo ligação a experiências presenciadas e emoções sentidas. Temos como o principal motivador desse processo a trilha sonora, quando se fala em trilha sonora, não pode se dizer que é somente a música atuando paralela a imagem, são ruídos que fazem parte de determinado ambiente e instigam a percepção do espectador.

O filme *Baby Driver* (2017) conquistou diversos olhares críticos, baseado na narrativa fílmica linear (perseguição de carros, assaltos à banco, paixão), mostrou mais que uma simples narrativa, contando a história de um jovem piloto de fuga que não possui a maldade do mundo do crime organizado, o qual possui sua *playlist* pessoal para cada momento, executa suas ações atrás do volante de forma impressionante - em sincronia da música, e apaixona-se por uma garota, vendo a oportunidade de sair desse mundo. As sequências da narrativa são repletas de significados, cada plano, enquadramento, trilha, faz parte essencial da narrativa e, por isso é suscetível de averiguação em conjunto da semiótica, para investigar os possíveis sentidos atribuídos pelo diretor Edgar Wright e seus colaboradores.

#### 4.1.2 Sonoro

O sonoro na narrativa se origina a partir de uma *playlist*<sup>4</sup> composta especificamente para cada sequência. As músicas foram selecionadas pelo diretor e roteirista Edgar Wright, a

---

<sup>4</sup> Lista de músicas pessoal

fim de determinar o ritmo das cenas, com intuito de estar de acordo com o gênero (ação), e servir como índice a narrativa, pois aponta a ações.

Robledo Milani, em uma entrevista concedida por Edgar Wright, em seu canal na plataforma *Youtube*, indaga ao diretor, sobre a importância de combinar a história do filme com a música, Wright declara:

Foi quando passei a escolher quais cenas teriam cada música. Somente aí nasceu um roteiro de verdade, quando eu já tinha umas dez canções escolhidas. Então eu começaria a escrever. Se eu pegasse uma cena que não tivesse música eu não começaria a escrever a cena até ter uma música apropriada (WRIGHT, 2017).

O diretor relata a importância da música para o andamento do roteiro, dando ênfase que o filme somente aconteceu em consequência da sonância. Contudo, a música possui um papel fundamental dentro da narrativa, juntamente de Baby, os dois conduzem as sequências, conforme o seu ritmo e a forma de comunicação a partir da linguagem não-verbal empregue.

Além da música dentro da narrativa, conduzindo o discurso com seu ritmo, existem elementos sonoros dispostos ao longo das cenas que servem como parte complementar da trilha. Os ruídos ambientais em *Baby Driver* (2017), estão perfeitamente sincronizados com a batida da música, em determinadas partes que ocorrem perseguições de carros, tiros e gestos, os elementos sonoros do ambiente estão paralelo as ações das cenas, representando através delas, os signos que compõem o processo da semiose. O autor Bernardo Alvez (2012), em seu estudo sobre o cinema e seus sons, traz a seguinte exposição:

Numa das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. “(...)” Na outra, pelo contrário, a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito (CHION apud ALVES, p. 94, 2012).

Pensando na ambientação do filme, podemos perceber diversos sons do cotidiano presentes, servindo como uma adição aos sentidos. Esses ruídos ambientais, são por sua vez realizados em estúdio e mixados através de programas de edição, isso acarreta em uma realidade aumentada, onde o espectador sente-se incluso na narrativa, fazendo parte da ação. Essa mixagem de sons ocorre devido a elementos selecionados que fazem parte da rotina de cidadãos urbanos – criando uma identificação com o espectador. A perspectiva sonora a partir da mixagem, aumenta esse reflexo de realidade de quem vislumbra, a autora Debora Opolski (2015), indica que: a perspectiva e o ponto de vista estabelecido para os elementos sonoros sejam uma indicação importante para criar a imersão do espectador na imagem (p. 6), a relação da perspectiva aumentada através de recursos eletrônicos, tem suma importância em

uma narrativa com um foco imersivo, desse modo, esse “exagero” em reproduzir fielmente o som real acarreta em um impacto sensorial no espectador.

O sonoro dentro da narrativa necessita do mesmo empenho utilizado para que o visual e outros elementos implícitos estejam de acordo, visto isso, a imersão sob a obra deve acontecer de modo semelhante, dados os elementos que compõem a narrativa. Vimos em *Baby Driver* (2017), o cuidado do diretor Edgar Wright e seus colaboradores para deixar a imersão quase que imperceptível aos olhos de quem observa. Devido a esse empenho, a análise visa ser realizada de modo que elementos, tanto fílmicos, como sensoriais, sejam averiguados, e em como a linguagem (não-verbal) conduz o discurso narrativo.

### 4.1.3 Visual

A partir da linguagem visual, vamos dar início a análise das sequências selecionadas. Nessa ordem de análise, visamos explorar o discurso não-verbal, por ser parte complementar da narrativa e romper com a ideia linear de discurso fílmico, apresentando a música como o principal agente da história. Desse modo, em conjunto da análise de imagens em movimento - método aduzido por Rose (2002), buscamos trazer a semiótica e os apontamentos de cada signo da segunda tricotomia, definida Peirce (2008), sendo essa tricotomia, a relação entre o signo e o objeto que ele representa, constituindo-se em: ícone, índice e símbolo.

Para organizar a análise desse agrupamento de imagens, delimitamos unidades de análise. Sendo assim, essa organização se dá, pois, encontram-se diversos elementos semelhantes visualizados a partir da narrativa. Todavia, as unidades de análise delimitam-se em: a letra da música como elemento icônico, o ritmo da música como elemento indicial e a montagem simbólica.

Após organizadas as unidades de análise, buscamos visualizar a partir da observação das cenas selecionadas, onde a letra da música atue como ícone, pois, o ícone necessita de um “texto” apoiado a ele para ter sentido, dada a narrativa, o texto é a música. Visto isso, encontramos possibilidades de significação, através de representações a partir da letra da música. Seguindo essa lógica, investigaremos a música como elemento indicial, pois, a mesma aponta a determinada emoção ou lembrança, estabelecendo o ritmo da cena, e o gestual do personagem. A organização da montagem simbólica como unidade de análise, tem por consequência, a representação que o signo símbolo permeia. No caso do filme, temos a montagem entrando no ritmo da música, ou seja, a montagem se torna um símbolo por representar a música. Existe a dinamicidade que a música em conjunto da montagem, traz as

cenar, os elementos que compõem a paisagem sonora em que o personagem está inserido, entram em conjunto da montagem, trazendo sincronismo unido ao ritmo.

Desse modo, delimitamos três cenas da narrativa fílmica *Baby Driver* (2017) para análise, acreditamos que essas cenas são suscetíveis de investigação, pois, observamos múltiplas classificações de signos da segunda tricotomia desenvolvida por Peirce (2008), facilitando o processo de escolha, através das unidades de análise que envolvem essa tricotomia. Consequentemente, a primeira cena refere-se ao tempo 50'' a 3'20'', a segunda cena concerne do minuto 6'40'' aos 9'00'', e a terceira cena, por fim, vai do minuto 42'40'' ao 43'08''.

Analisaremos, primeiramente, as três cenas selecionadas com base na unidade de análise acerca da letra da música como elemento icônico, respectivamente, analisaremos novamente as três cenas sob a ótica de outra unidade de análise, que seria a música como elemento indicial, seguindo assim, findando o processo, as três cenas serão novamente analisadas, a partir da unidade de análise atribuída a montagem simbólica.

Figura 1 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

2 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 3 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 4 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

As respectivas figuras (1, 2, 3, 4) referem-se a primeira cena do filme, onde “Baby” aguarda os assaltantes realizarem o roubo ao banco, durante toda a passagem existe a música *Bellbottoms - The Jon Spencer Blues Explosion*, atuando como primeiro plano, os movimentos do personagem transcorrem de acordo a música e o que ela representa. No caso dessa unidade de análise, que seria a letra da música como elemento icônico, é definido por Peirce, que o signo ícone é a representação do objeto por semelhança, e que o ícone precisa do apoio de um texto para tornar-se um signo. Associando a narrativa, o “texto” é a música,

então, para a investigação dessa unidade, utilizamos como objeto a letra da canção, delimitamos frames onde o personagem represente a letra da música a partir de objetos ou gestos que remetam aos próprios versos.

Os primeiros frames selecionados (1 e 2), funcionam como uma reprodução icônica, onde “Baby” utiliza de uma garrafa de água para representar, através dela, a letra da canção, o personagem pronuncia as palavras *Go*<sup>5</sup> duas vezes, referindo-se a seguir em frente - com base nos versos da canção. Entretanto, as figuras (3 e 4), são representadas de outra forma, sendo elas reproduções da letra da canção a partir de gestos do personagem, que subvergem em ações secundárias unidas a canção e o que ela representa. No terceiro frame, “Baby” gesticula um ato de admiração ao que vislumbra, pois, no trecho da canção que acompanha a passagem, há referência a *New York City*<sup>6</sup>, desse modo, o personagem faz alusão a uma cidade onde pessoas se encantam, representando a mensagem conforme a letra da canção e seu gesto. A compreensão de determinada reprodução do gesto, refere-se a um ícone, devido a música servir como o “texto” que apoia essa representação. Partindo ao quarto frame, visualizamos o trecho da canção que reproduz expressões sobre estar atento ao que virá em seguida, todavia, podemos observar o personagem concentrado ao volante, parecendo aguardar alguma ação, servindo como um gesto icônico por estar em conjunto da letra da música.

Figura 5 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 6 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 7 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 8 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

<sup>5</sup> Tradução para a língua portuguesa: Vá;

<sup>6</sup> Tradução para a língua portuguesa: Cidade de Nova York.

Figura 9 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 11 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 13 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 10 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 12 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 14 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Os frames acima direcionam-se ao signo ícone, pelo fato de palavras grifadas estarem fazendo o papel de representação em espaços urbanos. Por mais que esse ícones possam ser confundidos por signos da classificação símbolo, a letra da canção, estando em conjunto dessas representações, classifica os signos acima por servir como “texto”.

A cena é representada pela música *Harlem Shuffle – Bob & Earl*<sup>7</sup>, desse modo, estão expostas durante o espaço que a sequência se passa, os versos de determinada canção. As figuras (5 e 6), apresentam duas formas de gestual do personagem, onde no primeiro frame, o personagem vira-se a direita, pelo fato da letra da música em conjunto da parede grifada por a palavra *right*, indicarem sua ação. O frame seguinte, apresenta “Baby” realizando um

<sup>7</sup> Tradução da letra da canção: Você move para a esquerda, sim/ Então você vai para si mesmo/ Você move para a direita, sim/ Se demorar toda a noite/ Agora, leve um pouco lento/ Com muita alma/ E faça isso durar/ Você sabe que você se coça/ Assim como um macaco, sim, você faz/ Real, sim/ Você desliza para o limbo, sim/ Quão baixo você pode ir?/ Mas vamos, querida/ Eu não quero que você trave agora/ Você apenas acerta aqui/ Para o Harlem shuffle/ Sim Sim Sim/ Faça o Harlem Shuffle/ (Oh, faça o brilho do macaco)/ Sim Sim Sim/ Faça o Harlem shuffle/ Hitch, hitch-hike baby/ Sob o chão/ Whoa, whoa, whoa/ Não aguento mais.

movimento coreografado sob a volta de um poste de luz, a palavra grifada é *soul*, significando “alma”, o personagem parece envolver o poste com a sua alma, ao realizar a dança sob a letra da música. A figura (7), representa sob a caixa de correio a palavra *scratch*, funcionando como reprodução da letra da canção a partir de um objeto encontrado no meio urbano, apresentando a letra da música de forma dinâmica, antecipando as ações posteriores na cena. As figuras (8 e 9), servem como um fator de continuidade a sequência, onde o personagem segue seu caminho a cafeteria, em conjunto da música. Os respectivos versos *Yeah you do* e *Yeah*, dão a entender para o personagem seguir em frente, servindo como elemento de complementariedade a composição, destinando ao prosseguimento. Já a figura 10, possui uma relação dissemelhante aos outros frames, as palavras aparecem grifadas nos espaços urbanos e a letra da música dá sentido a elas, porém, o gesto de “desviar” que o personagem realiza, do grupo de crianças, poderia estar ligado também ao signo índice, pois, o verso grifado aponta a alguma ação. Entretanto, por a ação do personagem estar ligada a letra da canção temos um ícone, por funcionar como representação. A figura (11), dispõe da palavra *limbo* ao canto de uma parede, e logo após, aparecem dois figurantes de idade avançada deixando o ambiente, essa relação está ligada a letra da música, devido a mesma – em seus versos, indicar que o limbo significa algo que estamos confinados e não nos livraremos mais. A figura (12), está diretamente ligada a letra da música, aparecendo uma seta com a palavra *here* indicando onde o personagem deve ir para chegar a cafeteria. A figura (13), apresenta os versos *comon Baby* grifados em um poste, servindo como fator indicativo para o personagem seguir em frente, a frase só ganhar sentido a partir da letra da canção, que apoia a ação de “Baby”. A figura (14), detém relação de representar a letra da canção, onde a mesma encontra-se grifada na parede. A utilização de espaços urbanos para a representação desses versos, por vezes, não possui semelhanças ao gestual do personagem, porém, funciona como signo ícone por corresponder a canção, e servir como “texto” apoiado ao signo dando a classificação apropriada.

Figura 15 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 16 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 17 – Letra como elemento icônico



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

As respectivas figuras acima, servem como representação ao primeiro frame (15), no qual existe a placa *drivers wanted*<sup>8</sup> perante a porta de uma pizzaria. A figura 16, funciona como lembrança de que a pizzaria sem o personagem “Baby”, não possui uma entrega de pedidos em seu tempo delimitado, e acabará por realizar o pagamento do valor do produto a seus clientes. Já a figura 17, que mostra a placa da pizzaria, sob o teto do carro acesa, logo após o personagem dar a partida no automóvel, relaciona-se a velocidade de “Baby” no volante, funcionando como um signo ícone, pelo fato de atuar como lembrança das habilidades do personagem.

Figura 18 – Música como elemento indicial



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 20 – Música como elemento indicial



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 22 – Música como elemento indicial



Figura 19 – Música como elemento indicial



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 21 – Música como elemento indicial



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 23 – Música como elemento indicial



<sup>8</sup> Tradução para a língua portuguesa: precisa-se de motoristas.

Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 24 – Música como elemento indicial



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 25 – Música como elemento indicial



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

As figuras acima, tem com base a unidade de análise sobre a música como elemento indicial, a música que transgride sob a sequência é *Bellbottoms – The Jhon Spencer Blues Explosion*. Desse modo, observamos em quais frames, dentro da narrativa fílmica *Baby Driver* (2017), onde a canção aponte a alguma ação do personagem ou remeta a lembrança direta do objeto.

No primeiro frame, aparece a roda de um carro esportivo, indicando que dentro da sequência, possivelmente teremos uma perseguição de carros, é visto isso, pois, a roda de carros esportivos possui distinções da roda de carros convencionais, dispendo de mecanismos mais reforçados, que possibilita a realização de manobras em alta velocidade. Todavia, na figura seguinte (19), exibe-se um aparelho *iPod*, que serve como reproduzidor de músicas. Esse frame indica que a cena passa a ter a música como primeiro plano, sugerindo o ritmo da sequência e dando sentido a ela. A partir das figuras (20 e 21), observamos o signo índice apontado de outra maneira, onde o personagem “Baby”, realiza no volante de seu veículo, uma passada de mão, como se estivesse digirindo, todavia, no frame seguinte, o personagem ativa o limpador de para-brisas de seu veículo, acompanhando o ritmo da música, também realizando o gestual com a cabeça, fazendo movimentos pararelos aos limpadores, tendo relação direta com o objeto, por dar vestígios do ritmo musical. As figuras (22 e 23), fazem parte da mesma sequência, onde “Baby” acompanha o ritmo da música produzindo “batidas” com as mãos sob sua cabeça, e depois sob o volante, apontando a um gesto indicial, pois, ao realizar determinados movimentos a partir do ritmo da canção, o personagem refere-se ao objeto (música). Prosseguindo a análise, encontramos nas figuras (24 e 25), signos indiciais a partir das “batidas” que o personagem realiza na parte lateral de seu veículo, unidas ao ritmo da música, e por conseguinte “Baby”, reproduzindo o gesticulado de um violino à medida que a canção avança seu ritmo.

Figura 26 – Música como elemento indicial

Figura 27 – Música como elemento indicial



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 28 – Música como elemento indicial



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 29 – Música como elemento indicial



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

As figuras (26 e 27), realizam a convenção do signo índice através de referências ligadas ao ritmo da música, o primeiro frame exibe o personagem fazendo um sinal de passagem ao táxi, o mesmo “responde”, buzinando em sincronia a canção, promovendo o ritmo. O frame seguinte, apresenta “Baby” realizando um movimento em torno de um poste de luz, utilizando o ritmo da música como intercessor do gesto, sendo uma impressão direta do objeto. A figura (28), apresenta a relação de apontamento a determinada sonoridade advinda de um instrumento que compõe a canção, realizando o papel de signo índice por possuir semelhança com a ideia representada. Já a figura (29), aponta ao “amor”, a partir de uma ilustração grafitada na parede, onde a mesma fica em segundo plano. O amor refere-se a “Debora”, que passa diante dos olhos do personagem e logo atrás há a indicação de um sentimento provindo do olhar dos dois.

Figura 30 – Música como elemento indicial

Figura 31 – Música como elemento indicial



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 32 – Música como elemento indicial



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 33 – Música como elemento indicial



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Os respectivos frames representados acima, referem-se a indícios apontados a partir da terceira cena escolhida para análise, da narrativa fílmica *Baby Driver* (2017).

Como podemos observar, as figuras (30 e 31), fazem relação direta ao objeto, sendo parte da classificação do signo índice. No primeiro frame, a fumaça serve como índice, indicando que um veículo saiu com velocidade de determinado ponto, nesse caso, refere-se ao carro onde “Baby” realiza entrega de pizzas. O frame seguinte, exhibe o dedo do personagem pressionando uma campainha, esse gesto, dentro da narrativa, indica que o pedido chegou a seu destino final. Já, as figuras (32 e 33), apresentam duas “reações”, uma do personagem figurante, que parece estar surpreso ao receber seu produto tão rapidamente, e a outra expõe a expressão de “Baby”, em saber que possui as habilidades sob o volante suficientes para realizar a entrega do produto em menor tempo do que o delimitado. As figuras delimitadas acima possuem uma relação entre si, indicando, durante a sequência, a velocidade e habilidades que o personagem possui de realizar uma entrega *delivery*<sup>9</sup> em menor tempo.

Figura 34 – Montagem simbólica



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 36 – Montagem simbólica



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 38 – Montagem simbólica

Figura 35 – Montagem simbólica



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 37 – Montagem simbólica



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 39 – Montagem simbólica

---

<sup>9</sup> Entrega de pedidos em casa



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 40 – Montagem simbólica



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 41 – Montagem simbólica



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 42 – Montagem simbólica



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 43 – Montagem simbólica



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Iniciando, por fim, a última unidade de análise delimitada, tendo a montagem simbólica como forma de organização das figuras. Essa unidade de análise não baseia-se necessariamente em um contexto sensorial, como as outras organizadas, o ponto a ser focado está ligado em como a montagem fílmica representa o ritmo da canção. Desse modo, realizamos a junção entre o signo símbolo e a montagem, pois, o símbolo funciona como a representação do objeto, dada a narrativa, o objeto é a música, contudo, objetivamos verificar frames onde a sincronia de cortes situe-se como fator principal.

A partir das figuras (34, 35, 36 e 37), observamos a sincronia de cortes a partir do tempo da canção, sendo cada passagem, uma espécie de “apresentação” dos personagens que compõe a cena, todavia, os frames apresentados nessa sequência, entram em conjunto da batida da música, trazendo dinamicidade aos primeiros segundos do filme. A figura (38), dispõe de uma técnica realizada pelo diretor Edgar Wright, a técnica intitula-se *frameblock*, que consiste em uma simples adição de uma pessoa a frente da câmera para desviar o olhar do espectador e focar diretamente na passagem seguinte. Já o frame seguinte (39), foca diretamente nos sentidos visuais e sonoros a partir da montagem, onde exibe-se a sirene do banco e logo após há uma aproximação na mesma, representando o ritmo da música em

conjunto da tensão que o personagem está exposto. As figuras (40 e 41), mostram a apreensão de “Baby” e a tomada de decisão que o mesmo emprega, trocando a marcha de seu veículo. O primeiro frame da sequência foca na expressão do personagem, que aparenta estar atento a ação dos assaltantes, a aparição do frame entra em conjunto da batida da música instigando o espectador a focalizar seu olhar. O segundo frame dessa passagem, apresenta a troca de marcha que o personagem realiza em seu veículo, essa mesma troca, acontece junto a música, configurando a montagem fílmica como representação direta ao ritmo dela. As figuras (42 e 43), exibem o olhar de determinação que o personagem demonstra e o pé no acelerador do veículo, esses frames, dentro da narrativa fílmica, são organizados a partir do ritmo da música, tendo a batida da mesma como intercessor, os cortes feitos na edição permitem o prosseguimento fluído da cena. Devido a representação que o signo símbolo permeia, estando diretamente ligado a música, que serve de objeto, representa o seu ritmo sem necessariamente precisar do apoio de um “texto” ligado a ele.

Figura 44 – Montagem simbólica



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 46 – Montagem simbólica



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 48 – Montagem simbólica



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 45 – Montagem simbólica



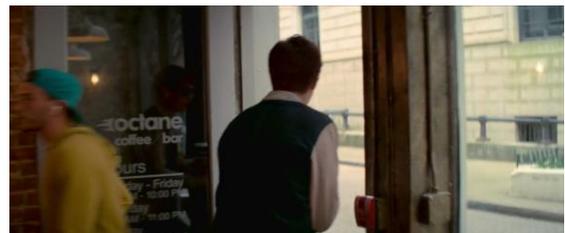
Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 47 – Montagem simbólica



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 49 – Montagem simbólica



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

As figuras delimitadas acima, provém da segunda cena selecionada para análise da narrativa fílmica *Baby Driver* (2017), desse modo, observamos em como a montagem fílmica representa o ritmo da música, no caso da sequência acima, a música *Harlem Shuffle – Bob & Earl*, faz parte da cena e atua como primeiro plano.

Na figura (44), observamos o personagem “Baby”, colocar seus óculos – como de costume, e dar início a sua caminhada, esse ato de “determinação” do personagem em sua caminhada, representa diretamente a música, e da ideia do ritmo da cena que está por vir. A figura (45), possui uma forma diferenciada de reprodução, por mais que a unidade de análise se embasa no ritmo da canção, a representação que o personagem realiza, além de utilizar do gestual, influi e da continuidade, trazendo dinamicidade a sequência por existir naquele espaço um grafite na parede e o personagem interagir com o mesmo. As figuras restantes da sequência (46, 47, 48 e 49), dispõem da adição de elementos que compõe a paisagem sonora e está entreposto sob a montagem, como no caso do primeiro frame, onde “Baby” realiza um movimento para desviar de uma figurante que está perante um caixa eletrônico, o som do *beep* desse caixa acompanha o ritmo da música, artifício utilizado pelo diretor Edgar Wright, a fim de trazer a percepção de que, não só o sonoro e o visual possam permear uma diferenciação a sequência, e sim, aproveitar de elementos sonoros do ambiente e rebuscar os sentidos presentes. A figura seguinte, possui “Baby” realizando sua caminhada ao som de uma canção, e em segundo plano existe uma motocicleta, o som que sai das aceleradas do motor do veículo sob duas rodas, serve de acompanhamento ao ritmo, além de funcionar como representante do ritmo, dá ênfase a música e aproveita do ambiente que está a volta do personagem para adicionar perspectivas sonoras. No frame seguinte, temos um caso parecido, onde, no canto direito da tela, encontra-se um violinista, que serve como representante do ritmo da canção, ele acompanha através de seu instrumento de cordas, e adiciona suas tocas a perspectiva sonora da sequência. Todavia, na última figura, investigamos outro caso de perspectiva sonora, apoiado ao som que a porta da cafeteria onde o personagem encontra-se, abre, para ele sair com o café, e o som do sino que acompanha essa porta, serve como representante do ritmo da música, seguindo a batida da mesma, dando realce a seu ritmo.

Figura 50 – Montagem simbólica



Figura 51 – Montagem simbólica



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

Figura 52 – Montagem simbólica



Fonte: Sony Pictures Entertainment Inc.

As figuras acima, da terceira cena delimitada para análise, referem-se a unidade de análise sobre a montagem simbólica, que consiste na representação do ritmo da música, a partir da justaposição de imagens.

A figura (50), faz alusão direta ao ritmo da música, estando em conjunto com as outras figuras dessa ordem de análise. A imagem do personagem em conjunto desse plano de câmera, começa por sugerir o ritmo da cena de acordo com suas passadas. As figuras (51 e 52), possuem técnicas utilizadas pelo diretor Edgar Wright, a imagem da caixa de pizza, e o pagamento do cliente, representam a música e seu ritmo, conforme os cortes da montagem realizados pela equipe de edição.

Observamos que, essa unidade de análise, está embasada diretamente na representação do ritmo da canção através de cortes realizados pela edição e, também dispõe da abordagem de técnicas utilizadas por Wright. É inerente destacar as metodologias reproduzidas pelo diretor, pois, a forma como elas são entrepostas instigam o espectador e relembram a teoria discutida por Eisenstein (2002), sobre o princípio da montagem como estímulo criativo.

Diante do método apresentado por Diane Rose (2002), analisando imagens em movimento, juntamente da teoria de Peirce (2008), classificando ícones, índices e símbolos, realizamos uma conjunção entre esses dois vieses e investigamos de que modo o discurso não-verbal configura a condução da narrativa. A partir da análise de determinadas cenas da narrativa fílmica *Baby Driver* (2017), sob a perspectiva das unidades de análise, sendo elas, a letra da música como elemento icônico, o ritmo da música como elemento indicial e a montagem simbólica, percebemos em como a narrativa está revestida sob a linguagem não-verbal de modo que a música e elementos sonoros dispostos ao longo das sequências, modificam a forma linear de apresentar um filme.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da pesquisa realizada, delimitamos o trabalho em dois capítulos enfocados nos elementos condizentes a narrativa fílmica *Baby Driver* (2017), conduzindo-os através de discussões, e abordamos separadamente, o nosso objeto de pesquisa no segundo capítulo buscando a contextualização do mesmo. Para realizar esses diálogos, observamos minuciosamente a narrativa e as linguagens presentes nela, visando, diante das discussões teóricas, averiguar de que modo se dava a configuração do discurso da narrativa, que em sua essência, demonstra-se linear.

Dialogamos sobre a definição de Peirce (2008) acerca dos signos, introduzindo a sua teoria para contextualizar o estudo do autor e entender o papel dos signos em nosso âmbito, observando de que forma se dá o processo da semiose indo direto a segunda tricotomia, mostrando o modo em como ícones, índices e símbolos podem ser classificados diante de uma narrativa fílmica - tricotomia essa que abordamos mediante a análise. Todavia, discutimos a respeito dos conceitos do teórico soviético Sergei Einsentein (2002), sobre a montagem cinematográfica como estímulo criativo, podendo compreender em como esse estímulo criativo se equivale, considerando o papel do espectador captando os sentidos por meio de elementos justapostos sob as entrelinhas da narrativa, e discutimos de que maneira o sentimento é evocado a partir do inconsciente desse espectador, tendo por sua vez, proximidade a semiótica peirceana, por buscar interpretar os sentidos.

Logo após, discutimos sobre a linguagem de videoclipe, que por sua vez, é oriunda de artes vanguardistas e ocasiona um caráter estético, e acabára por romper com formas predefinidas de narrativa, estimulando o discurso cinematográfico a partir de elementos ligados ao tempo e espaço, proporcionando uma hibridização de linguagens. Continuando a discussão mediante a teoria, abordamos o emprego de elementos sonoros nos primórdios do cinema, buscando entender de que modo essa linguagem evoluiu até o cinema sonoro que conhecemos, no entanto, observamos o papel que o som ocupa nesse meio e compreendemos que há a adição de elementos sonoros, e que esses elementos inserem o espectador na narrativa de forma imersiva, servindo como meio complementar a linguagem cinematográfica. Também contextualizamos o *corpus*, a fim de estabelecer uma relação sobre nosso objeto de pesquisa e a metodologia utilizada, buscamos averiguar de onde a narrativa fílmica *Baby Driver* (2017) é oriunda e a forma como ela foi pensada pelo diretor Edgar Wright e seus colaboradores. Abordamos o método de Diane Rose (2002) em conjunto ao objeto, para revelar as circunstâncias e explanar a forma como a autora analisa as imagens em

movimento, enfocando em suas dimensões e processos, contudo, a semiótica entra de uma maneira mais geral na discussão, para salientar acerca do processo da semiótica e em como ela pode ser classificada a partir da narrativa.

Chegando ao capítulo de análise, trouxemos discussões de autores que possuem estudos mais recentes a respeito de linguagens presentes na narrativa. Começando pela abordagem da montagem discursiva, introduzindo o princípio do cinema e demonstrando a forma como o mesmo evoluiu diante da adição de meios expressivos. Após isso, enfocamos na linguagem não-verbal, por esse discurso possuir maior representatividade dentro da narrativa fílmica *Baby Driver* (2017) e por ser revestido sob códigos sensoriais, possibilitando a conjunção com a semiótica peirciana. Por conseguinte, discutimos como a música e os elementos sonoros estão presentes dentro do discurso não-verbal, apontando as ações do personagem e delineando a forma como a montagem é realizada. No tópico seguinte, apontamos como o sonoro é significativo dentro da narrativa, trazendo uma entrevista do diretor Edgar Wright onde ele afirma que somente produziu o roteiro, quando tinha a “playlist” do filme pronta, contudo, a música e os elementos sonoros entram em questão novamente, pois, esses elementos conduzem a narrativa, sendo a força motriz representando sons cotidianos em conjunto da trilha sonora, causando imersão ao espectador.

A partir do tópico “visual”, damos início a demonstração de como realizamos a análise das imagens em movimento. Inicialmente, organizamos unidades de análise, pois, encontramos diversos elementos do mesmo seguimento na narrativa, desse modo, objetivamos realizar uma conjunção entre a semiótica peirciana e o método de Rose (2002). Portanto, nossas unidades de análise delimitaram-se em: a letra da música como elemento icônico, o ritmo da música como elemento indicial e a montagem simbólica, esses agrupamentos foram determinados com o intuito de investigar, tanto a montagem fílmica, como o processo de semiótica, que por sua vez é oriundo da segunda tricotomia desenvolvida por Peirce (2008).

A forma como essa narrativa está disposta, mostra de que maneira a condução do discurso fílmico através de elementos não-verbais se configura, apresentando um novo formato para a significação dos sentidos presentes, que propicia uma hibridização de linguagens, possuindo diversos caracteres, que variam entre o caráter estético (videoarte), a montagem como estímulo criativo através dos elementos não-verbais, a forma como o sonoro é associado a narrativa, trazendo dinamicidade as sequências por apresentar a música como força motriz interligada aos elementos sonoros, o estilo de edição dos cortes, e os planos cinematográficos bem construídos, determinando o olhar do espectador. A partir da análise

dos frames podemos perceber em como a forma de condução da narrativa fílmica *Baby Driver* (2017), pode ser transformada com base em elementos não-verbais. Sendo assim, objetificamos uma narrativa que em sua essência aparenta ser de fácil entendimento, por possuir perseguições de carro, assaltos a banco e romance, parecendo não representar uma complexidade ao primeiro olhar, entretanto, por meio de suas entrelinhas é que o discurso transmuta-se e demonstra como esses elementos podem modificar os sentidos presentes. Instigando o espectador de forma imersiva através de estímulos criativos.

Essa pesquisa afigurou-se relevante na medida em que aduz um conjunto de elementos verbais e não verbais que sustentam uma narrativa fílmica. A trama e o enredo não são únicos na elaboração da história, percebemos o papel da semiótica conduzindo os sentidos através da montagem fílmica como estímulo criativo. Por fim, observamos a partir de uma narrativa linear, a diferenciação do discurso através da linguagem não-verbal, modificando os sentidos e instigando o espectador de forma sensorial.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Bernardo. **Trilha Sonora: o cinema e seus sons**. *Novos Olhares*, 1(2), 90-95, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/55404>>. Acesso dia 10 de outubro de 2018 as 13:28.

ARAÚJO, Cátia; MARQUES, Dilva. **Manual de normalização de trabalhos acadêmicos: conforme normas da ABTN**. Disponível em: <http://porteiros.r.unipampa.edu.br/portais/sisbi/files/2013/12/Manual-deNormaliza%C3%A7%C3%A3o-3.-ed.-2013.pdf>>. Acesso dia 18 de novembro as 14:48

BABY Driver. Direção de Edgar Wright. Sony Pictures Entertainment, 2017. 1 DVD (118min), son., color.

BAPTISTA, André. **Funções da Música no Cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/sfreire/depot/DISSANDREBAPT.pdf>>. Acesso dia 14 de setembro de 2018 as 10:04.

BATITUCCI, Laura. **O ritmo em ritmo de fuga – Reflexões sobre música, som e montagem em Baby Driver**. Disponível em: <<https://medium.com/fale-de-cinema/o-ritmo-em-em-ritmo-de-fuga-bbfa8d252930>>. Acesso dia 22 de setembro de 2018 as 15:36.

CAMILO, Sara 2017. **Site comunidade cultura e arte**. Disponível em: <<https://www.comunidadeculturaearte.com/efeito-kuleshov-e-a-importancia-do-ser-cinematografico/>>. Acesso dia 5 de abril de 2018 as 14:30.

DUARTE, Jorge e BARROS, Antônio. **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. 2ª Ed. São Paulo: Atlas, 2006.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FARO, Paula. **Cinema, vídeo e videoclipe: relações e narrativas híbridas**. *Rumores – revista online de comunicação, linguagem e mídias*, São Paulo, v.4, n. 8, dez.2010.

CAMILO, Sara 2017. **Site comunidade cultura e arte**. Disponível em: <<https://www.comunidadeculturaearte.com/efeito-kuleshov-e-a-importancia-do-ser-cinematografico/>>. Acesso dia 5 de abril de 2018 as 14:30.

Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2010.51215>>. Acesso dia 2 de setembro de 2018 as 21:50.

GARCIA, Denner; SOUZA, Geórgia. **O silêncio e o hiper-realismo em uma narrativa cinematográfica**. In: 4º CaPPa - Colóquio de Apresentação de Produções acadêmicas, Goiás, 2017. Disponível em: <[https://cappa.fic.ufg.br/up/971/o/2gt4\\_denner.pdf](https://cappa.fic.ufg.br/up/971/o/2gt4_denner.pdf)>. Acesso dia 28 de agosto de 2018 as 18:37.

NOTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. 4ª Ed. São Paulo: Annablume, 2008.

MOURÃO, Maria. **A montagem cinematográfica como ato criativo**. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 33, n. 25, jun. 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2006.65628>>. Acesso dia 12 de setembro de 2018 as 17:33.

OPOLSKI, Débora. **A comunicação no Cinema dos Sentidos: Abordando a Imersão sob a Perspectiva do som**. *Ação midiática: Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura*, Paraná, n 9, 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5380/am.v0i9.37954>>. Acesso dia 8 de outubro de 2018 as 20:22.

RAHDE, Maria. **Da cultura midiática/tecnológica contemporânea: linguagens estéticas do cinema**. *Sessões do imaginário*, Porto Alegre, n 27, 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/12331/8270>>. Acesso dia 28 de setembro de 2018 as 12:48.

ROSE, Diana. **Análise de imagens em movimento**. In: BAUER, Marin e GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. **Videoarte**. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Videoarte>>. Acesso dia 1 de novembro de 2018 as 22:39.