

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

RENNES LEÓN RODRIGUES PANIAGUA



**A CONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA FÍLMICA E A PRODUÇÃO DE SENTIDO:
UMA PROPOSTA DE ANÁLISE EM DUNKIRK (2017)**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

RENNES LEÓN RODRIGUES PANIAGUA

A CONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA FÍLMICA E A PRODUÇÃO DE SENTIDO: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE EM DUNKIRK (2017)

**São Borja
2019**

RENNES LEÓN RODRIGUES PANIAGUA

A CONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA FÍLMICA E A PRODUÇÃO DE SENTIDO: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE EM DUNKIRK (2017)

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
2019**

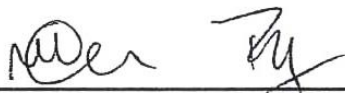
RENNES LEÓN RODRIGUES PANIAGUA

A CONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA FÍLMICA E A PRODUÇÃO DE SENTIDO: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE EM DUNKIRK (2017)

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: 02 de dezembro de 2019.

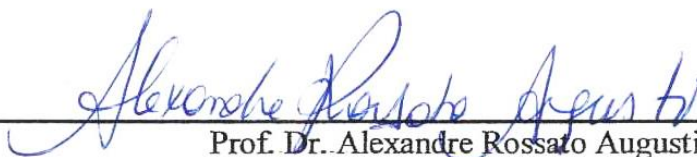
Banca examinadora:



Prof. Dr. Marcelo da Silva Rocha

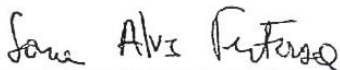
Orientador

UNIPAMPA



Prof. Dr. Alexandre Rossato Augusti

UNIPAMPA



Prof. Dra. Sara Alves Feitosa

UNIPAMPA

AGRADECIMENTOS

Chegar até esse momento, não foi uma tarefa fácil, muito menos repentina. Tudo começa muito antes de entrar para o curso de Publicidade e Propaganda da UNIPAMPA, no dia 01/02/1995, o dia em que minha mãe, Marli Paniagua, me pegou nos braços pela primeira vez. Mãe, obrigado por sempre me apoiar e incentivar a nunca desistir, sem você meu destino, com certeza, teria sido outro, obrigado por todo amor e carinho que derramaste sob mim, e especialmente pelos “puxões de orelha”. Junto com ela, meu pai, Edson Paniagua, me guiou com sua sabedoria, moldando minha índole e caráter, provedor de um repertório cultural gigantesco, me influenciou a seguir o caminho do conhecimento, o que foi fundamental para aqui chegar. Pai, professor, que me ensina muito a cada dia que passa, obrigado. Minha avó, Teresa Rodrigues, minha segunda mãe, singela, amorosa, que nunca mediu esforços para colocar um sorriso em meu rosto. Muitas vezes, sem saber, contribuiu para que eu me tornasse o homem que sou, obrigado. Não posso deixar de citar minha vó Cleide, que no ano de 2018 veio a falecer, deixando um legado de paz, amor e carinho para sua família. Obrigado por contribuir com meu crescimento, vó. Com certeza, meu tio e segundo pai, Osmar Rodrigues, que muito me ensinou, também contribuiu muito para que eu chegasse até aqui, com sua esperteza e vivacidade, me aconselhou e orientou em vários momentos da minha vida, obrigado, meu grande amigo. E é claro, não poderia esquecer das gurias, Gabriela, Alícia, minhas primas, filhas da minha querida e amada tia Silvia, obrigado por sempre estarem ao meu lado, em momentos de alegria e tristeza, nunca esquecerei do quanto foram importantes para mim. A todos vocês, meu eterno amor e gratidão. Um dia irei retribuir, da devida maneira, todo esse amor e dedicação que para mim externaram, amo vocês.

A Universidade Federal do Pampa, além de conhecimento, me proporcionou momentos de muita alegria, possibilitando conhecer pessoas incríveis, de vários lugares do Brasil e do mundo. Agradeço imensamente todos os professores, técnicos e terceirizados da UNIPAMPA, que compuseram minha formação acadêmica, especialmente o professor Marcelo Rocha, que com seu conhecimento, paciência e carisma me guiou durante a reta final do curso, me ensinando e orientando com cada palavra minuciosamente proferida. Não posso deixar de citar meus colegas da PP 10 e demais amigos(as) que conheci durante minha estadia na cidade são-borjense, onde juntos, produzimos conhecimento, absorvemos e produzimos cultura, gargalhamos e choramos. Em especial, minhas amigas, Amanda Gallina, Bruna Pazdziora, Renata

Teixeira, Bruna Moreira, Maria Eduarda Falcão, Mirella Amaral, Mariana Ruschel, Maria Eduarda Mathias, Agatha Peres, Karen Vargas, e meus amigos, Alex Castelhana, Guilherme Félix, Lucas Portilho, Pedro Frizzo, Leonardo Artioli, Tchaylen Souza, Otávio Tinoco e Bernardo Collazzo. E por último, mas não menos importante, meus amigos e amigas de minha querida cidade natal, Alegrete, que apesar da distância se fizeram presentes ao meu lado, durante todo o meu trajeto acadêmico. Todos contribuíram muito, dando forças e ânimo para eu seguir meu percurso até o presente momento, a vocês, o meu imenso amor e carinho.

Ao contrário do que muitos pensam, não acaba aqui. Nessa etapa, conclui-se um ciclo, mas iniciam-se outros, a final, a evolução é constante. Deixo aqui meus sinceros agradecimentos a todos que, da sua maneira, contribuíram para minha formação, tanto no âmbito profissional quanto pessoal. Aonde quer que eu vá, levarei vocês comigo, em meu coração e em minhas memórias. Mais uma vez, muito obrigado!

DE SOM A SOM
ENSINO O SILÊNCIO
A SER SIBILINO

DE SINO EM SINO
O SILÊNCIO AO SOM
ENSINO

PAULO LEMINSKI

RESUMO

O cinema é, além de entretenimento, um produtor de sentido, de ideias e de sensações, tornando-se uma linguagem complexa aos olhos do espectador. O presente trabalho monográfico tem como objetivo principal investigar a configuração da narrativa fílmica e a produção de sentido no filme *Dunkirk* (2017), escrito e dirigido por Christopher Nolan, através da matriz semiótica desenvolvida por Peirce (2003) e os conceitos de Alberto Manguel (2000), sobre leitura e interpretação de imagens. Nosso percurso analítico apoia-se na metodologia de Diana Rose (2002), sobre análise de imagens em movimento, e também na de Sara Feitosa (2016), com sua tipologia de imagens técnicas na ficção controlada. A fim de sistematizar nosso trabalho em etapas de forma expositiva e objetiva, dividimos o percurso em unidades de análise, linguagem verbal (diálogos) e linguagem não-verbal (sonoro e visual). Em meio o percurso estabelecido, tivemos a oportunidade de, detalhadamente, identificar elementos visuais e sonoros representativos aduzidos no filme e seus indícios na sugestão de possíveis leituras da narrativa. Conseqüentemente, após realizarmos a análise, percebemos como as linguagens verbais e não-verbais configuram a narrativa fílmica em *Dunkirk* (2017).

Palavras-Chave: semiótica; produção de sentido; linguagem verbal e não-verbal; *Dunkirk*;

ABSTRACT

The movie industry is, besides entertainment, a producer of meaning, ideas and sensations, becoming a complex language in the eyes of the viewer. This monographic work aims to investigate the configuration of film narrative and the production of meaning in the movie *Dunkirk* (2017), written and directed by Christopher Nolan, through the semiotic matrix developed by Peirce (2003) and the concepts of Alberto Manguel (2000), about reading and interpreting images. Our analytical course is based on Diana Rose's (2002) methodology, on the analysis of moving images, as well as Sara Feitosas's (2016) methodology, with its typology of technical images in controlled fiction. In order to systematize our work in stages in expository and objective manner, we divided the course into units of analysis, verbal language (dialogues) and nonverbal language (sound and visual). In the middle of the established route, we had the opportunity to identify, in detail, representative visual and sound elements adduced in the film and their traces in the suggestion of possible readings of the narrative. Consequently, after performing the analysis, we realized how verbal and nonverbal languages configure the filmic narrative in *Dunkirk* (2017).

Keywords: semiotic; production of meaning; verbal and nonverbal language; *Dunkirk*;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tipos de imagens utilizadas no audiovisual de reconstituição histórica.....	23
Figura 2 - “Terra”.....	24
Figura 3 - “Mar”.....	24
Figura 4 - “Ar”.....	24
Figura 5 - “Terra”: a luta por sobrevivência.....	30
Figura 6 - “Terra”: a luta por sobrevivência.....	30
Figura 7 - “Terra”: a luta por sobrevivência.....	30
Figura 8 - “Terra”: a luta por sobrevivência.....	30
Figura 9 - “Terra”: a luta por sobrevivência.....	30
Figura 10 - “Terra”: a luta por sobrevivência.....	30
Figura 11 - “Mar”: patriotismo e insanidade.....	34
Figura 12 - “Mar”: patriotismo e insanidade.....	34
Figura 13 - “Mar”: patriotismo e insanidade.....	34
Figura 14 - “Mar”: patriotismo e insanidade.....	34
Figura 15 - “Mar”: patriotismo e insanidade.....	34
Figura 16 - “Mar”: patriotismo e insanidade.....	34
Figura 17 - “Ar”: sobrevoando Dunkirk.....	37
Figura 18 - “Ar”: sobrevoando Dunkirk.....	37
Figura 19 - “Ar”: sobrevoando Dunkirk.....	38
Figura 20 - “Ar”: sobrevoando Dunkirk.....	38
Figura 21 - “Ar”: sobrevoando Dunkirk.....	38
Figura 22 - “Ar”: sobrevoando Dunkirk.....	38

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 REFERENCIAL TEÓRICO	17
1.1 Peirce e sua categorização dos signos.....	17
1.2 Linguagem feita de imagens	18
2 DUNKIRK: METODOLOGIA DE ANÁLISE	20
2.1 O objeto de análise.....	20
2.2 Embasamento metodológico	21
3 PERCURSO ANALÍTICO	25
3.1 Dunkirk (2017): interpretando o caos.....	25
3.2 A tensão visceral em Dunkirk (2017)	27
4 ANÁLISE DAS CENAS.....	29
4.1 “Terra”: a luta por sobrevivência	29
4.1.1 Transcrição da cena - (06’10” a 08’04”).....	29
4.1.2 Unidade de análise verbal	30
4.1.3 Unidades de análise não-verbal	31
4.1.3.1 Sonoro	31
4.1.3.2 Visual.....	31
4.2 “Mar”: patriotismo e insanidade	32
4.2.1 Transcrição da cena - (41’01” a 42’35”).....	32
4.2.2 Unidade de análise verbal	34
4.2.3 Unidades de análise não-verbal	35
4.2.3.1 Sonoro	35
4.2.3.2 Visual.....	36
4.2 “Ar”: sobrevoando Dunkirk	36
4.2.1 Transcrição da cena - (35’14” até 37’53”).....	36
4.2.2 Unidade de análise verbal	38
4.2.3 Unidades de análise não-verbal	38
4.2.3.1 Sonoro	38
4.2.3.2 Visual.....	39
4.3 Análise de convergência: Dunkirk (2017) e seu escopo	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
REFERÊNCIAS.....	44

INTRODUÇÃO

A 2ª Guerra Mundial (1939-1945) pode-se dizer que foi um prolongamento da 1ª Guerra Mundial (1914-1918). As rivalidades dos Estados Nacionais Europeus no campo econômico e geopolítico pelo domínio de territórios e mercados foi o pano de fundo desse conflito. No plano político, o liberalismo clássico buscava sair da grande depressão de 1929 (Estados Unidos, Inglaterra e França). Em um segundo polo, o Nazi-Fascismo (Alemanha e Itália) ascende no bojo dessa depressão econômica e social. Na Rússia o Comunismo emerge na crise política do Czar Nicolau II e de um modelo econômico feudal decadente. Essas dimensões políticas também estavam nas origens desse conflito.

Entretanto, a 2ª Guerra Mundial saiu do continente Europeu e espalhou-se pelos continentes Africano e Asiático e, não chegando a América do Norte de forma direta, teve a participação decisiva dos EUA e do Canadá e no continente Sul-Americano, o Brasil saiu da neutralidade em 1944, participando ao lado dos aliados contra então, o eixo (Alemanha-Itália-Tóquio).

A 2ª Guerra Mundial iniciou-se 1º de setembro de 1939. Os exércitos do III Reich invadiram e dominaram rapidamente a Holanda, Bélgica, Luxemburgo e a França de forma nada convencional, onde a velocidade, a técnica e a sincronia entre as tropas, a denominada blitzkrieg (guerra relâmpago), foram fulminantes. A França foi invadida em 10 de maio de 1940 e sua resistência eliminada, assinando a capitulação em 04 de junho do mesmo ano, na floresta de Compiègne.

Nesse interregno, de maio a junho de 1940, as tropas Alemãs avançaram em direção ao porto francês de Dunquerque ficando a 25 km do mar, encurralando por terra e bombardeando por ar, ocasionando a morte de 68.000 aliados (ingleses e franceses). Foi nesse cenário dramático que ocorreu a “Operação Dínamo”, entre 25 de maio a 04 de junho de 1940, com a evacuação de 380.000 aliados com destino a Inglaterra, coordenada pelo Almirante Inglês Bertran Ranmsay, utilizando-se dos mais variados tipos de embarcações, na travessia do Canal da Mancha.¹

A 2ª Guerra Mundial foi e continua sendo um manancial para a produção cinematográfica dos Estados Unidos da América e da Europa. No pós-guerra, no contexto da Guerra Fria, a bipolarização entre Estados Unidos e a União das Repúblicas Socialistas

¹ Disponível em: <www.incrivelhistoria.com.br/dunquerque-1940-dinamo>. Acesso dia 19 de junho de 2019.

Soviéticas, o capitalismo versus o comunismo, buscavam incidir e influenciar outras regiões que não estavam sob suas influências ou reforçar onde estavam presentes.

A indústria cultural cinematográfica, principalmente a dos Estados Unidos, foi utilizada com os propósitos de difundir não só a vitória dos aliados sobre o eixo, mas também como difundir a luta pela liberdade, da supremacia do liberalismo como modelo político, econômico e social.

A produção cinematográfica referente à 2ª Guerra Mundial é extensa. Podemos citar algumas produções agrupadas por temas. Filmes referentes ao Holocausto, o genocídio em massa dos judeus em campos de concentrações nazistas. Entre esses estão: “Olga” (2004), “O Pianista” (2002), “Noite e Neblina” (1956), “O Menino do Pijama Listrado” (2008), “O Diário de Anne Frank” (1959), “Cinzas de Guerra” (2001), “Trem da Vida” (1998), “A Vida é Bela” (1997), “Bent” (1997) e a “Lista de Schindler” (1993). Filmes referentes a batalhas, entre esses: “A Conquista da Honra” (2006), “Cartas de Iwo Jima” (2006), “A Batalha da Grã-Bretanha” (1969), “Stalingrado – Batalha Final” (1993), “Até o Último Homem” (2016), “O mais Longo dos Dias” (1962).

Esses exemplos de filmes servem de pontos de inflexão em relação ao filme “Dunkirk” (2017). O cineasta Britânico Christopher Nolan, como se fizesse uma “revisão” da produção cinematográfica referente à 2ª Guerra Mundial, traz uma abordagem inicial nova, fugindo dos padrões vigentes e dominantes, como o holocausto, as batalhas. Primeiro: é um filme que retrata o drama da evacuação das tropas aliadas que se viram impotentes e supressas diante da força e poderio alemão na luta pela sobrevivência, onde a única possibilidade estava na travessia do Canal da Mancha. Segundo: o cineasta faz um cinema mais natural, ou seja, quase não há o uso de novas tecnologias de computação gráfica, o diretor prefere usar as técnicas de efeitos práticos, o que resulta em um trabalho muito mais convincente e realista. Os diálogos são escassos, pois a narrativa de imagens permeadas pelas composições sonoras de Hans Zimmer produz diversos sentidos. “Dunkirk” (2017) não é um filme que apenas retrata a 2ª Guerra Mundial. É um filme que nos convida reviver o trauma e o medo da praia de Dunquerque e das águas do Canal da Mancha.

O cinema nasceu com intuito de encantar, entreter e ensinar as pessoas. Apesar de ser o principal motivador, o cinema é, além de entretenimento, um produtor de sentido, de ideias e de sensações, tornando-se uma linguagem complexa aos olhos do espectador. Essa linguagem capta a atenção de seus espectadores a partir de técnicas visuais e sonoras que, quando em sintonia, conseguem provocar sentidos conectados à realidade, mas que

também instigam a imaginação a partir de memórias, experiências e manipulação do tempo e espaço. A conexão entre imagens em movimento e trilha sonora compõem a narrativa fílmica, mas é preciso que haja coerência entre esses elementos para que se crie uma sintonia na atmosfera do filme, gerando assim uma identidade estética singular para cada narrativa.

Compreendendo a complexidade da produção de sentido no audiovisual, percebe-se que existem vários artifícios que a possibilitam, não só através das palavras, mas também através do som, da música, da imagem, da combinação das três. Porém, o foco central desta pesquisa se detém na análise das dimensões verbais e não-verbais e a sua articulação à produção de sentido na narrativa fílmica. Diante disso, a semiótica nos possibilita uma interpretação detalhada desses elementos que dialogam entre si, pois é a ciência da analogia, da significação, do estudo dos signos. Existem vários autores que nos propõe suas perspectivas de semiótica, nomes como Peirce, Saussure, Greimas, Eco e Jakobson são frequentemente citados em estudos semióticos, porém, o autor que nos auxiliará neste percurso de análise será Peirce, com sua tricotomia dos signos – ícone (representação física do objeto), índice (referência direta ao objeto), símbolo (associação às ideias).

O objetivo da pesquisa é se apropriar da semiótica e examinar a configuração da narrativa fílmica, em suas dimensões verbais e não-verbais, em suas possíveis leituras semânticas no filme *Dunkirk* (2017). Dentro da narrativa existem alguns elementos que a constituem, Rose (2002) se apropria desses elementos e os configura em visuais e verbais. Diante disso, foi observado que na linguagem cinematográfica o sonoro é concomitante ao visual, o que nos proporciona maiores possibilidades de investigação. Além de nos apropriarmos da semiótica peirciana, usaremos os estudos de Alberto Manguel sobre leitura de imagens, onde nos mostra que além de ver e identificar uma imagem, podemos imaginar seu antes e depois em um percurso de causa e efeito associado à narrativa, buscando em nossas experiências e memórias um abismo de múltiplos significados.

No âmbito pessoal, a escolha do tema deste projeto coaduna-se ao fascínio pela música e pela arte cinematográfica. Desse modo, esses dois elementos como configuradores da temática selecionada articulam-se na construção da narrativa conforme pretendo investigar na presente pesquisa. Durante o curso de Publicidade e Propaganda da UNIPAMPA (2015-2019) houve componentes curriculares que trataram da abordagem audiovisual, despertando ainda mais o interesse pela arte e suas atribuições.

Apesar do curso promover uma introdução à linguagem cinematográfica, ainda há pouco enfoque na narrativa sonora e sua relação com a narrativa visual, portanto, a delimitação deste tema de pesquisa colabora e agrega à formação acadêmica do futuro profissional de audiovisual publicitário e também contribui com o curso de Publicidade e Propaganda para ampliar o seu conhecimento teórico já existente acerca deste tema.

A escolha do objeto de análise nasce do encanto pelas narrativas criadas pelo diretor de cinema Christopher Nolan e também pelas composições de Hans Zimmer, neste caso, no filme “Dunkirk” (2017). O filme traz um projeto completamente imersivo, onde o próprio Nolan define como “realidade virtual sem precisar usar o fone” (*The Wall Street Journal*, 2017). Com poucos diálogos e tensão do início ao fim, o filme corrobora totalmente com a proposta de pesquisa. Dessa forma, do entretenimento inicial ao despertar acadêmico, são pontos basilares para imersão nessa pesquisa, pois devemos partir de nossos interesses e da inter-relação com a sociedade.

Para conseguir realizar a pesquisa pretendida, foi vista a necessidade de procura por referências, nas plataformas online “CAPES” e “Google Acadêmico”, sobre “semiótica e cinema”, ainda assim, durante essa busca alguns artigos e teses recentes serviram de auxílio, como por exemplo a tese desenvolvida por Magda Rosí Ruschel (2017), na Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, intitulado *O silêncio retratado em imagens fílmicas*. A tese aborda o silêncio como um constructo da linguagem audiovisual, que mais precisamente investiga e problematiza sobre a técnica e a estética no processo de produção de imagens audiovisuais, ampliando e aprofundando a formalização do misto composto pelas sonoridades do silêncio como uma virtualidade atualizada em efeitos no desenho de som. Tendo relevância por ser um estudo recente, agrega ao viés de produção de sentido da pesquisa, juntamente da imersão permeada por esses fatores.

O artigo *Cinema e semiótica: a construção sógnica do discurso cinematográfico*, escrito por Marcelo Moreira Santos (2011), também na UNISINOS, nos traz uma reflexão que visa a compreender o signo cinematográfico no desenvolvimento de sua semiose, ou seja, sua ação de signo híbrido. Vale ressaltar que, assim como em nossa pesquisa, o autor em questão também se apropria da matriz peirceana de semiótica em sua referência teórica, observando os intercâmbios e as inter-relações das linguagens sonora, visual e verbal, engendradas dentro da linguagem cinematográfica, indo ao encontro com nosso objetivo de pesquisa.

Existem diversas pesquisas que tratam sobre a produção de sentido e cinema, todavia, o trabalho pretendido aborda, articulado à Dunkirk (2017), a investigação sobre uma possível linguagem estética entrecruzada a não verbalidade. Nesse caso, observar pesquisas referentes ao tema do trabalho, auxiliam de melhor forma o percurso determinado.

1 REFERENCIAL TEÓRICO

Com a intenção de fundamentar este trabalho, o percurso teórico do mesmo busca analisar os elementos não-verbais, sonoros e visuais presentes em “Dunkirk” (2017), de modo que se encontre uma coerência entre esses elementos. Sendo assim, usaremos os conceitos de semiótica apresentados por Peirce, articulados à metodologia apresentada por Rose (2002), sobre análise de imagens em movimento, entrecruzada com a tipologia de imagens técnicas de Feitosa (2016). Também usaremos a teoria de Alberto Manguel (2001), em sua proposta de correlação entre leitura de imagens como narrativas.

1.1 Peirce e sua categorização dos signos

Segundo Peirce (*apud* Noth 2003), um signo é um *representamen* que está disposto para a nossa percepção, estamos rodeados por eles. Pensamentos, ideias e até mesmo o próprio homem é um signo com seus significados e significações. Para ele, existe uma subdivisão entre os signos, separados por três categorias universais que ajudam a significar os fenômenos do mundo, categorias essas que são: primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade é o presente das coisas, um sentimento imediato sem nenhuma relação com os fenômenos do mundo, ou seja, para Peirce (*apud* Noth 2003, p. 63) “primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a outra coisa qualquer”. A secundidade começa quando um fenômeno se relaciona com um segundo fenômeno qualquer, é a categoria da comparação e da relação, ou seja, é o resultado da existência material de um objeto. A terceiridade para Peirce (*apud* Noth 2003, p. 64) “é a categoria da mediação, do hábito, da memória, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação, da semiose e dos signos”. Em outras palavras, é o processo de absorção intelectual dos signos que se perpetua nas relações sociais gerando percepções mais concretas.

Após a classificação das categorias universais dos signos, nessa mesma relação do signo ou *representamen* com o objeto, Peirce estabelece uma tipologia de signos relacionada aos objetos: a de ícone, índice e símbolo, onde o ícone é um signo que se relaciona com o objeto em primeiridade, o índice em secundidade e o símbolo em terceiridade. O ícone, segundo Peirce (*apud* Noth 2003, p. 78) é “um signo cuja qualidade significante provém meramente da sua qualidade”, ou seja, um signo não comunicável e que depende simplesmente de sua qualidade para significar. O índice, é uma extensão física de ação e reação de um objeto, assim como o seu nome propriamente dito, é o signo que indica à algum objeto físico, portanto, para Peirce (*apud* Noth 2003, p. 82) “o índice

está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico. Porém, a mente interpretativa não tem nada a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de estabelecida”. O símbolo, segundo Peirce (*apud* Noth 2003, p. 83) “é um signo que se refere ao objeto que denota, em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais”, portanto, o símbolo é um tipo de signo que representa o objeto por convenção social, um exemplo destes símbolos são as palavras e suas variações culturais ao redor do mundo.

Com efeito, nossa proposta é examinar o signo, em Peirce, a partir de sua tricotomia relacionada ao objeto, em uma perspectiva que considere o próprio signo como uma série de códigos em movimento constante. Assim, diferente da unidade fixa, da tradição saussureana (Souza, 2006), a perspectiva de Peirce inscreve em uma corrente dialética que, todavia, converge para uma semiose possível na configuração de narrativas.

1.2 Linguagem feita de imagens

Tudo o que interpretamos, seja um texto, uma imagem, uma encenação, parte de absorções anteriores que refletem em nossa compreensão sobre as coisas. Nesse sentido, conforme Manguel:

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez, sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos (MANGUEL, 2000, p. 21).

O conceito de inconsciente coletivo, criado por Carl Jung, nos auxilia a compreender como funcionam essas memórias que herdamos através da cultura envolvente. Para Jung (*apud* Manguel, 2000), a existência desses mitos compartilhados é prova de que parte da *psique* humana contém ideias preservadas em uma estrutura atemporal que age como uma espécie de “memória coletiva”. Jung introduziu o conceito de que uma parte distinta e independente do inconsciente existe dentro de cada um de nós, uma parte que não se apoia em nenhuma de nossas experiências individuais, o inconsciente coletivo. Cada um de nós nasce com uma tendência inata para usar fragmentos dessas memórias para entender o mundo. A partir desses conceitos, entendemos que o homem interpreta e significa as coisas por meio de experiências individuais e sociais, ou seja, por meio do conhecimento técnico e histórico.

Portanto, nossa compreensão, nossa capacidade de interpretação das coisas, não depende só do consciente, mas depende também de uma camada mais profunda do

inconsciente que é construída coletivamente com o passar do tempo. O que nos leva a outro conceito de Manguel:

Com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos mas, em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa, independente do tempo que reservamos para contemplá-la (MANGUEL, 2000, p. 25).

Nossas memórias são compostas essencialmente de imagens, de figuras. A existência é capturada pela visão e realçada pelos outros sentidos, e que segundo Manguel, configuram “uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens” e, através delas significamos nossa compreensão sobre tudo. Formalmente, as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço, ou seja, construímos uma narrativa por meio de outras narrativas já compartilhadas. Quando lemos imagens, sejam elas pintadas, esculpidas, fotografadas, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa, ampliamos o que está sendo observado para um antes e um depois, por meio da arte de narrar histórias conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. Manguel exemplifica sua teoria através da sua análise em um museu de pinturas, “o que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência”, ou seja:

Conforme Bacon sugeriu, infelizmente (ou felizmente) só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou forma, nós já vimos antes. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos (MANGUEL, 2000, p. 27).

Quando lemos uma imagem, ela pode parecer perdida em um abismo de incompreensão ou, em um vasto abismo de interpretações múltiplas. Leituras críticas acompanham imagens desde o início dos tempos, mas nunca efetivamente copiam, substituem ou assimilam as imagens. Segundo o historiador da arte Michael Baxandall (*apud* Manguel 2000, p. 29) “Não explicamos as imagens, explicamos comentários a respeito de imagens”. Isso significa, de certa maneira, que o mundo revelado por uma obra de arte ou por imagens, ainda que impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir. Assim, e de acordo com Manguel (2000), a maneira como criamos e imaginamos significados configura, igualmente, um senso moral e ético para vivermos.

2 DUNKIRK: METODOLOGIA DE ANÁLISE

2.1 O objeto de análise

Para a realização da pesquisa foi delimitado um objeto de análise, o filme “Dunkirk”, de 2017, ambientado na 2ª Guerra Mundial. Retrata o caos e suas consequências catastróficas em meio a “Operação Dínamo”, considerada uma das maiores evacuações da história militar. Um filme escrito e dirigido por Christopher Nolan, coproduzido em parceria com a sua esposa Emma Thomas, com a trilha sonora produzida pelo compositor Hans Zimmer. O condutor principal do filme ou personagem de maior relevância da narrativa (o que iremos explicar em nossa análise) é interpretado por Fionn Whitehead, mas o filme também conta com outros atores de renome em seu elenco, como: Harry Styles, Tom Hardy, Cillian Murphy, Mark Rylance, Kenneth Branagh, Barry Keogham e James D’Arcy.²

Dunkirk (2017) é um exercício de tensão constante, o filme se propõe a construir uma “sensação de montanha russa”, começando no silêncio absoluto e logo caindo no meio da guerra e, nos momentos de respiro não podemos dizer que estamos relaxando, pelo contrário, sabemos que algo irá acontecer. Desse modo, no âmbito diegético, o som e o silêncio são índices peirceanos, de sugestão causal de evento narrativo. Um filme com poucos diálogos, onde a câmera, juntamente com a trilha sonora, é a principal condutora do que se sente. Com o orçamento de uma grande produção³, o diretor usufruiu do seu domínio sobre o tempo e espaço para construir uma obra-prima. Também garantido pelo pouco uso de computação gráfica, o diretor tenta construir tudo na maneira mais *old school* possível junto ao coordenador de efeitos especiais Andrew Jackson.

A parceria de Nolan com o músico Hans Zimmer, nesse caso, foi ainda mais próxima do que em outros filmes que já haviam trabalhado juntos. Podemos entender a atmosfera visual através da sonora e entender a atmosfera sonora a partir da visual, as duas estão extremamente conectadas. Este é o primeiro filme do diretor baseado em um evento histórico, onde ele fez questão de colocar o espectador naquela praia, naquele barco e naquele caça, tudo o que vemos em tela é o grande desejo do diretor de colocar o espectador em um processo imersivo, ultrapassando vários limites para alcançar esse nível de qualidade, tudo para garantir que o filme fique em nossas cabeças e também para que não seja só uma visita ao cinema, mas sim, uma visita à guerra.

² Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt5013056/?ref_=nv_sr_srsrg_0>. Acesso em: 19 de junho de 2019.

³ O filme foi orçado em US\$ 100 milhões, segundo dados retirados do site IMDb (2019).

2.2 Embasamento metodológico

A partir dessa escolha, para auxiliar em um maior entendimento em como se dá a configuração da narrativa fílmica através da produção de sentido, a metodologia que usaremos é a bibliográfica aliada ao método de análise de imagem audiovisual desenvolvida por Diana Rose (2002) entrecruzada com o método de Feitosa (2016), juntamente com os conceitos semióticos de Peirce.

Em um sentido mais amplo, segundo os autores Duarte e Barros (2006), pesquisa bibliográfica é o início de qualquer trabalho de pesquisa, desde a identificação, localização e a obtenção da bibliografia, é onde o aluno expõe toda a literatura examinada, de forma que apresente o entendimento dos pensamentos dos autores juntamente com suas próprias ideias e opiniões.

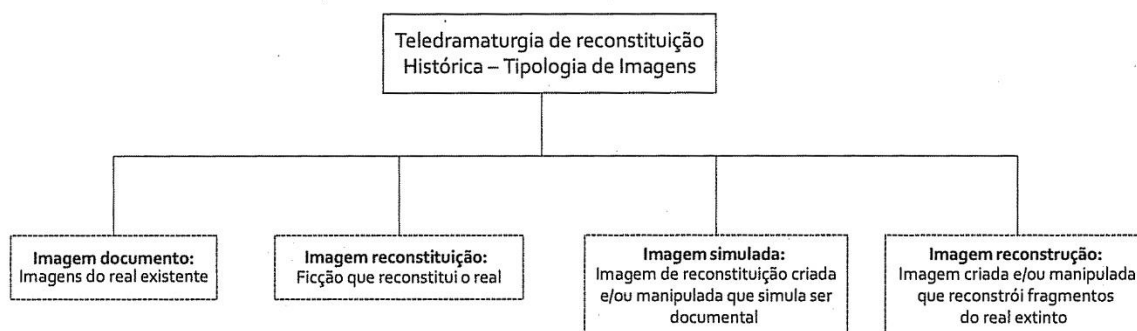
Para estabelecer as bases em que vão avançar, os alunos precisam conhecer o que já existe, revisando a literatura existente sobre o assunto. Com isto, evitam despender esforços em problemas cuja solução já tenha sido encontrada. [...] a consulta à bibliografia pertinente é uma atividade que acompanha o investigador, o docente e o aluno e, ao mesmo tempo, orienta os passos que devem seguir (DUARTE; BARROS, 2006, p. 52).

No que se refere à Rose, a autora afirma que “Todo passo, no processo de análise de materiais audiovisuais, envolve transladar” (p. 343). É um processo imersivo de decisões e escolhas com a finalidade de simplificar o meio analisado. Esse processo de transladar é permeado por algumas etapas, é preciso realizar uma transcrição das cenas selecionadas para que se identifique as unidades de análise, que nessa pesquisa serão as cenas selecionadas. Após essa etapa é necessário que se desenvolva um referencial de codificação baseado na análise teórica e na leitura preliminar do conjunto de dados, ou seja, regras para a análise do verbal e do não-verbal, bem como das categorias semânticas. Em uma composição audiovisual existem alguns princípios a serem seguidos para que haja sentido em suas unidades. A autora nos revela a importância de decidir qual unidade analisar, seja ela verbal, sonora ou visual e, a partir dessa escolha identificar os elementos da unidade para um entendimento do todo por partes. Um exemplo desses fragmentos que podem ser analisados na narrativa fílmica “Dunkirk” (2017) é a movimentação da câmera em momentos de extrema tensão. Por fim, segundo Rose, é preciso fazer a tabulação dos dados analisados, transcritos em uma forma condizente com a translação numérica, que no caso da presente pesquisa não será necessário, já que está disposta para o viés qualitativo e não para o quantitativo. A questão é, então, ser explícito sobre os fundamentos teóricos, éticos e práticos da técnica e abrir um espaço onde o próprio trabalho possa ser debatido e julgado, como podemos observar na seguinte citação:

Nunca haverá uma análise que capte uma verdade única do texto. Por exemplo, ao transcrever material televisivo, devemos tomar decisões sobre como descrever os visuais, se vamos incluir pausas e hesitações na fala, e como descrever os efeitos especiais, tais como música ou mudanças na iluminação (ROSE, 2002, p. 344).

Segundo Feitosa (2016), em sua obra *Ficção Controlada: o efeito do real na minissérie histórica*, podemos dizer que a obra audiovisual de reconstituição histórica utiliza quatro tipos de imagens técnicas para produzir um efeito de imagem imaterial (mental), que são: imagem-documento, que são as imagens produzidas na época que está sendo representada na obra, geralmente utilizadas como fontes historiográficas dos acontecimentos narrados, por exemplo, fotografias, cinejornais, documentários, etc. Tem a função de autenticidade do discurso na obra; imagem-reconstituição, que é a imagem que pretende, a partir da representação ficcional, apresentar ao espectador fragmentos da história baseados nos fatos representados na obra de modo que alcance efeito de real, ou seja, fazer o espectador crer que o evento pode ter acontecido daquela maneira, mesmo sabendo que é uma reconstituição, o espectador tende a crer que ocorreu daquela maneira; imagem simulada, são as imagens que simulam serem documentais, ou seja, que utilizam de tecnologias de criação de imagens em computador (computação gráfica) para sugestionar ao espectador imagens supostamente documentais, geralmente é utilizada para suprir a carência da imagem-documento ou atribuir maior valor de verdade ao discurso audiovisual; imagem de reconstrução, são as imagens que simulam a aparência da imagem-documento, ao contrário da imagem simulada que cria imagens, a imagem de reconstrução manipula a imagem-documento, inclusive com a presença de atores, contribuindo ainda mais com o efeito de real e efeito de verdade da imagem simulada. A partir dessa conjunção de imagens técnicas citadas por Feitosa (2016), podemos dizer que a cinematografia é responsável pela criação de paisagens sígnicas, que instauram uma nova ordem perspectiva e vivencial em ambientes imaginativos e críticos, o que podemos ligar à obra de Manguel (2000), onde ele cita que construímos uma narrativa por meio de outras narrativas já compartilhadas a partir de nossa própria existência. Logo abaixo, de forma expositiva, segue o quadro criado por Feitosa, com sua tipologia de imagens técnicas (2016):

Figura 1 – Tipos de imagens utilizadas no audiovisual de reconstituição histórica.



Fonte: FEITOSA, Sara. Ficção controlada: o efeito de real na minissérie histórica. (2016, p. 85)

Buscando compreender de que modo o não-verbal, sonoro e visual ajudam a configurar a condução da narrativa fílmica, necessitamos de apoio teórico da semiótica, para que seja possível compreender as linguagens e seus sentidos.

A semiótica, segundo Duarte e Barros (2006), é a ciência que estuda a produção de sentido, propondo metodologias para pesquisa em todas as ciências, ampliando significativamente as possibilidades exploratórias do objeto em foco. É a ciência que analisa os signos, que segundo Peirce (*apud* Barros e Duarte 2006, p. 194), é tudo aquilo que nos chega da realidade e que produz um significado, ou seja, tudo é signo. Também podemos dizer que o projeto semiótico não é uma conclusão geral ou um fechamento sobre o objeto de análise, e sim, uma busca de alargamento de possibilidades e também à proliferação de sentidos, que provocam novas “sensações de verdade”.

Portanto, o método semiótico tem muita utilidade para possibilitar o diálogo entre linguagens, podendo buscar em todas as ciências conceitos familiares que ampliem a imersão sob o objeto de análise. Mas é importante ressaltar que o trabalho acadêmico não precisa provar novamente o que os teóricos já provaram, e sim apoiar-se nessas teorias para entender o seu objeto, evitando que o investigador se perca em meio tantas possibilidades de associações de teorias no seu trabalho.

O método semiótico proposto por Peirce parte de uma tricotomia dos signos, ou seja, ele os divide em ícone, para a representação física do objeto; índice, para a referência direta ao objeto; símbolo, para uma associação às ideias. Em nossas análises, aduzidas pelas concepções peirceanas, podemos dizer que nosso ícone é o que enxergamos em tela e que nos produz significado direto, ou seja, barco é barco, areia é areia. Índices seriam, por exemplo, as pegadas na areia, não vemos os soldados ali, mas sabemos que por ali

andaram. Por fim, os símbolos podem ser identificados, por exemplo, nas expressões faciais dos personagens da narrativa, nas bandeiras que aparecem durante a narrativa, na busca por sobrevivência, ou seja, ações ou objetos que derivam de percepções padronizadas pela sociedade no sentido convencional e arbitrário.

Os critérios para a escolha das cenas a serem analisadas se baseia na forma como o enredo é dividido. Essa divisão se configura em terra (cuja narrativa dura uma semana), mar (um dia) e ar (uma hora). Com intuito de entender o todo por partes, serão analisadas três cenas, que conseguem, de acordo com nossa percepção, captar a essência do filme e que também possibilitam múltiplas classificações de signos da tricotomia desenvolvida por Peirce. Será uma cena de cada núcleo: “terra” (06’10” a 08’04”); “mar” (41’01” a 42’35”); “ar” (35’14” até 37’53”).

Para visualizarmos com maior precisão as cenas escolhidas, logo abaixo estão alguns frames das cenas selecionadas:

Figura 2 – “Terra”



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 3 – “Mar”



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 4 – “Ar”



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

3 PERCURSO ANALÍTICO

O seguinte capítulo pretende examinar a configuração da narrativa fílmica em *Dunkirk* (2017), em suas dimensões verbais e não-verbais ligadas à semiótica. Entretanto, mesmo que o intuito principal seja elaborar uma possível proposta para leitura do filme, é necessário um percurso teórico metodológico, assim, utilizaremos o método de leitura de imagens em movimento de Rose (2002) entrecruzado com o de Feitosa (2016), com sua tipologia de imagens técnicas para a narrativa audiovisual de reconstituição histórica, a fim de organizar esses elementos discursivos, com base no processo de semiose a partir das concepções peirceanas, nos possibilitando múltiplas classificações em sua tricotomia dos signos.

Com a intenção de organizar o percurso analítico da pesquisa, é preciso elencar algumas etapas. Primeiro será feita uma breve relação do filme com nossa base teórica, a fim de explicitar como a obra, em sua linguagem diegética, possibilita uma análise complexa, com múltiplas interpretações através dos elementos verbais e não-verbais. Após a primeira etapa, serão analisadas as três cenas escolhidas, em seus respectivos núcleos (“terra”, “mar” e “ar”), conduzidos pelos métodos desenvolvidos por Rose (2002) e Feitosa (2016). Por fim, na última etapa iremos realizar uma conjunção das primeiras etapas, sistematizando a narrativa e seus elementos, bem como em suas possíveis leituras semânticas.

3.1 *Dunkirk* (2017): interpretando o caos

É possível, com técnicas de produção cinematográfica, sugestionar o medo ao espectador? E a angústia, tensão e tristeza? A partir dessas indagações damos início à nossa análise.

O cinema usa de vários artifícios para sugestionar ao nosso sensorial o que se pretende, e com a evolução tecnológica esses artifícios só tendem a melhorar, dando cada vez mais ideia de real ao espectador. Nesse tópico, iremos investigar em *Dunkirk* (2017) quais são alguns desses métodos, e como eles se relacionam com a semiose proposta por Peirce, produzindo assim, uma linguagem complexa e com várias possibilidades de leitura.

Logo no início do filme, a trilha sonora parte do silêncio absoluto e, gradativamente percebemos o som de um “tic tac” de relógio, algo comum nos filmes que o compositor Zimmer trabalha, especialmente em sua parceria com o diretor Nolan. Podemos notar esse mesmo efeito sonoro no filme “*Interstellar* (2014)”, por exemplo,

outro aclamado sucesso de bilheteria no qual essa parceria se provou digna do reconhecimento da mídia e da academia de cinema. Mas de fato, o que isso significa?

Usar o “tic tac” de um relógio como técnica de sonoplastia em sua trilha, hora com o compasso acelerado, hora mais lento, mostra a preocupação que o diretor e o sonoplasta tem com o tempo, afinal, saber manipula-lo é algo crucial na construção de uma narrativa, é preciso saber como acelerar algo que costuma ser lento e dilatar o tempo em momentos que costumam ser rápidos. O constante uso desse efeito sonoro na narrativa é um índice peirceano, não estamos vendo um relógio, mas sabemos que o compasso do mesmo sugestiona ao nosso subconsciente a flexão do tempo dentro da narrativa, hora acelerado, hora lento. Em *Dunkirk* (2017) o diretor lida com as estruturas temporais da maneira mais objetiva possível, dividindo a narrativa em três núcleos (terra, mar e ar), sem perder tempo em nenhum deles.

Os núcleos foram divididos de acordo com o grau de importância dos mesmos, segundo o próprio Nolan, em uma entrevista cedida ao canal *Film4* em 2017 na plataforma de streaming *Youtube*⁴. Era preciso uma semana dos soldados na praia para demonstrar o quão presos eles estavam naquela situação, o completo caos na vida daquelas pessoas sofrendo ataques de todos os lados, era necessário dedicar mais tempo a esse núcleo e mostrar o quanto tentaram fugir, deixando claro que estavam completamente encurralados, representando a luta por sobrevivência. Agora, para demonstrar o patriotismo e heroísmo dos civis no núcleo “mar”, foi necessário um dia. Mostrar a decisão de três pessoas comuns de ir para o meio da guerra é uma forma de representar todos os civis que decidiram ir até *dunkirk* para salvar os soldados, o que podemos ligar ao símbolo em Peirce, pois os códigos morais e éticos representados na narrativa são intrínsecos na cultura envolvente em sua linguagem diegética. Além disso, o diretor usa o barco dos civis para mostrar as marcas da guerra, mostrando que um homem que costumava comandar pode perder completamente sua sanidade mental diante do caos, outro símbolo peirceano, a insanidade.

No núcleo “ar” foi necessário apenas uma hora, esse foi o tempo suficiente para entendermos a dificuldade dos ingleses na guerra pelos ares, com imagens nunca antes vistas no cinema, o diretor conseguiu criar uma batalha visceral e verdadeira para o filme. Nolan misturou três núcleos com três estruturas temporais diferentes e as juntou no final. Depois de discutirmos a estrutura narrativa do filme, é importante ressaltar o que amarrou

⁴ Disponível em: <<https://youtu.be/6AlDqFgQnqQ>>.

o filme e o deixou interessante durante todo seu percurso, entrecruzando com nosso referencial teórico.

3.2 A tensão visceral em Dunkirk (2017)

Segundo Nolan, o foco da construção narrativa do filme, ao contrário de outros filmes já produzidos sobre o tema, são os elementos que tornaram a batalha de Dunkirk única e que juntos explicitam a busca incessante por sobrevivência, diretamente ligada ao *representamen* simbólico em Peirce. O diretor busca em sua obra, contar a história da batalha através da linguagem fílmica de suspense, de uma forma intensa e subjetiva a partir da perspectiva do coletivo. Portanto, com os cortes transversais entre as estruturas temporais da narrativa e a não identificação da maioria dos personagens, não estamos nos identificando com o personagem em escala humana, mas sim, começando a construir em nossas mentes uma imagem coerente sobre os eventos de maior escala que, segundo Nolan, precisam ser citados em qualquer versão da narrativa sobre a batalha. Podemos relacionar essa construção imagética em nossas mentes com o conceito de Manguel (2000, p. 20), sobre absorções anteriores que refletem em nossa compreensão sobre as coisas, nesse caso, a guerra e seus reflexos, tanto na linguagem ficcional quanto na realidade, afinal, todos conhecemos o impacto caótico que uma guerra provoca.

Na entrevista cedida ao canal *Film4*, antes citado, o diretor nos traz os cuidados que teve com o planejamento e construção do roteiro e como, a partir do ponto de vista matemático (sonoro) e geométrico (visual), o redigiu. Segundo Nolan, a estrutura do seu roteiro é baseada em uma técnica musical nomeada “*Shepard Tone*”, traduzindo para o português “Escala de Shepard”, que é uma ilusão auditiva, uma espécie de efeito que cria a sensação de som infinito para o espectador, criando uma atmosfera de muita tensão e suspense. Temos o pressentimento de que vamos chegar em um limite de tensão, mas nunca encontramos seu clímax. Podemos encontrar a mesma ilusão em outros filmes do diretor, como: “*Batman: O Cavaleiro das Trevas (2008)*” e “*O Grande Truque (2006)*”. Nolan também explicita como tentou aplicar a mesma técnica na linguagem visual do filme, transladando do sonoro para o imagético, criando a ideia de uma contínua ascendência, tanto sonora quanto visual, o que torna o filme genuinamente imersivo, somando muito à intensidade narrativa.

Enfim, podemos resumir em uma palavra o que amarrou o filme e o deixou interessante durante todo seu percurso: tensão. O diretor cria uma espécie de narrativa

“bola de neve”, criando um paralelo de ações com cortes transversais entrecruzando as três estruturas temporais (terra, mar e ar), construindo uma experiência intensa, que acelera e impulsiona os espectadores para uma direção a qual não estão acostumados, sem deixar a narrativa exaustiva e desestabilizando o senso comum do espectador sobre filmes de ação, dando uma outra perspectiva de narrativa fílmica.

4 ANÁLISE DAS CENAS

Antes de analisarmos as cenas escolhidas é necessário entendermos como será nosso percurso. Primeiro, iremos fazer uma breve transcrição das cenas, para que, junto ao leitor, possamos entender com clareza a atmosfera ficcional da cena em questão. Logo, serão analisadas as unidades escolhidas que, nessa pesquisa, serão elementos simbólicos verbais (diálogos e textos) e não-verbais (visual e sonoro) representativos aduzidos do filme. Assim, entenderemos o todo por partes. É importante lembrar que iremos seguir o método de análise de imagens em movimento de Diana Rose (2002), entrecruzado com a tipologia de imagens técnicas de Feitosa (2016), conduzido pelas concepções peirceanas de classificações dos signos.

4.1 “Terra”: a luta por sobrevivência

4.1.1 Transcrição da cena - (06’10” a 08’04”)

A cena inicia mostrando as extensas filas de soldados (Figura 5), na praia e no molhe, onde os mesmos esperam ansiosamente por um resgate naval. Através do olhar de um soldado, o qual acompanhamos sua trajetória desde o início do filme, começamos a perceber o som de alguns caças inimigos sobrevoando a praia de Dunkirk (Figura 6). Em instantes, todos os soldados entram em pânico, mudando a perspectiva da narrativa do individual para o coletivo (Figura 7). Todos começam a se espalhar na praia em busca de proteção, alguns tentam atirar em direção aos caças (Figura 8), porém, tudo acontece muito rápido e, em uma fração de segundos, os caças com seus rasantes, começam a lançar seus morteiros sob os homens em terra. Os soldados se jogam na areia, contando com a sorte e esperança de que fiquem vivos (Figura 9). Em seguida, os morteiros começam a atingir os soldados e instantaneamente matando vários. Aos poucos os militares vão levantando e retornando aos seus lugares na fila, em silêncio e em estado de choque. No final da cena, um dos soldados grita (Figura 10):

Soldado: - *Onde diabos está a Força Aérea?*

Fim da cena.

Figura 5 – “Terra”: a luta por sobrevivência



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 6 – “Terra”: a luta por sobrevivência



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 7 – “Terra”: a luta por sobrevivência



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 8 – “Terra”: a luta por sobrevivência



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 9 – “Terra”: a luta por sobrevivência



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 10 – “Terra”: a luta por sobrevivência



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

4.1.2 Unidade de análise verbal

Nessa cena, assim como na maior parte da narrativa fílmica, a linguagem verbal é pouco utilizada, uma vez que, a proposta do diretor nesse filme é se desfazer das palavras e manter o foco no sensorial, dando ênfase nas outras linguagens (sonora e visual ou a hibridização dessas), criando uma atmosfera subjetiva de sensações e reações. Mas, mesmo que a ênfase seja na linguagem não-verbal, ainda existem diálogos no filme.

No final da cena (07'44''), após o bombardeio, um dos soldados que estão na praia grita com a esperança de que alguém responda:

- *Onde diabos está a Força Aérea?*

Através dessa fala podemos notar que a busca por respostas é algo muito presente no filme, afinal, os soldados estavam encurralados, lutando contra a morte, enquanto seus superiores estavam buscando maneiras de executar a evacuação dos seus homens, já que suas embarcações eram alvos fáceis para a Força Aérea inimiga.

4.1.3 Unidades de análise não-verbal

4.1.3.1 Sonoro

No início da cena, conseguimos notar que um efeito sonoro de batimentos cardíacos começa a ascender junto com o seu ritmo (batimentos por minuto), ou seja, na medida que a velocidade dos batimentos aumenta, o volume do efeito também aumenta. Podemos dizer que se trata de um índice peirceano, pois sabemos que se trata de um coração acelerado apenas com a sugestão sonora.

É importante ressaltar que, a impressão que temos ao escutar os batimentos no filme é de que estamos escutando os nossos próprios batimentos, sugestionando ao nosso subconsciente que estamos em apuros, gerando uma sensação de empatia, não só com o personagem em destaque na cena, mas com o conjunto de soldados na praia, nos transportando para dentro da narrativa. Junto com esse efeito, somando à trilha sonora do filme, temos o barulho dos caças, das explosões, dos tiros, das ondas do mar e dos soldados correndo, o que acrescenta muito a imersão da narrativa, dando ainda mais ideia de real. O efeito sonoro dos batimentos continua até o fim da cena, mas após o bombardeio, na medida em que nos aproximamos do final da cena, a velocidade dos batimentos diminui gradualmente, assim como o volume do efeito. A trilha sonora nos leva até o silêncio, mas que em sua linguagem diegética é ensurdecedor.

A trilha sonora, junto à música, faz uso da ilusão auditiva “Escala de Shepard”, a qual já havíamos comentado anteriormente, produzindo uma sensação de “limbo sonoro”, ou seja, uma constante tensão sem um fim estabelecido, levando a audiência à uma sensação de expectativa.

4.1.3.2 Visual

Com uma narrativa impulsionada pelo desejo do diretor de criar uma atmosfera real e imersiva para o filme, o visual da cena tem como objetivo principal provocar aflição

e nervosismo através da expectativa da audiência, recriando através da ficção a situação pela qual aqueles homens passaram. A atuação na cena é o foco, através da expressão de desespero no rosto do ator e demais homens que estão na praia, através dos gestos, da corrida em busca de proteção. Tudo corrobora para que o espectador se sinta parte do caos, da guerra. Segundo Feitosa (2016, p. 83), podemos dizer que se trata de uma imagem-reconstituição, não só nessa cena, mas em todo percurso do filme, pois o diretor se apropria de um fato histórico e o recria a partir do seu ponto de vista, com o objetivo de dar efeito de real à narrativa. O diretor reduz quase para o zero o uso de computação gráfica em sua obra, preferindo fazer uso de efeitos práticos⁵, algo comum em suas produções, o que soma ainda mais a reconstituição, levando o espectador a crer que aconteceu daquela maneira.

Quando Nolan pretende produzir tensão no filme, tudo se trata em criar expectativa. Mas como o diretor provoca essa expectativa na audiência? Essa cena é um ótimo exemplo. Segundo Manguel (2000, p. 21), nossa interpretação parte de absorções anteriores que refletem em nossa compreensão sobre as coisas, ou seja, nossas experiências. Nessa cena, ao vermos o soldado deitado na areia com as mãos sob sua cabeça, através de nossas absorções anteriores sobre causalidade e vendo as bombas vindo progressivamente em sua direção, compreendemos que logo será bombardeado e que não há escapatória, mas, através do efeito de expectativa criado por Nolan, mesmo que mínima, nosso subconsciente nos deixa criar esperança para pensarmos que ele sobrevivera.

4.2 “Mar”: patriotismo e insanidade

4.2.1 Transcrição da cena - (41’01” a 42’35”)

Dentro da embarcação, rumo a Dunkirk, Peter, o filho de Sr. Dawson, prepara um café (Figura 11). Peter percebe que o soldado que havia trancado no quarto (por motivos de segurança e desconfiança) está tentando abrir a porta (Figura 12). Enquanto isso, ao lado de fora, próximos a popa, Dawson conversa com George sobre os aviões que estão sobrevoando sua embarcação (Figura 13):

Sr. Dawson: - *Spitfires, George. O maior avião já contruído.*

⁵ “Efeito prático” nada mais é do que a técnica de efeitos especiais que não utiliza absolutamente nada de computação gráfica nas cenas. Para evitar essa computação gráfica, são usados outros truques, como por exemplo: aplicar maquiagem prostética para alterar o rosto dos atores; trabalhar com perspectivas para criar um mundo surreal; usar maquetes que imitam locais de verdade, ou até utilizarem objetos e situações de verdade para compor as cenas (como carros, explosões controladas, robôs, entre outros diversos objetos).

George: - *Você nem olhou.*

Sr. Dawson: - *Motores Rolls-Royce Merlin. O melhor som que podíamos ouvir aqui.*

Direcionando o foco para o interior da embarcação, o soldado que está preso começa a ficar nervoso, pois percebe que foi trancado pelo lado de fora do quarto e, cada vez mais desesperado, ele grita:

Soldado: - *Olá? Podem abrir a porta? Olá? Estão me ouvindo? Abram a porta! Estão me ouvindo?*

Peter fala a seu pai a situação (Figura 14):

Peter: - *Ele quer sair.*

Sr. Dawson: - *Você o trancou lá dentro? Deixe-o sair, por Deus!*

Soldado: - *Olá? Deixem-me sair!*

O soldado desiste de tentar abrir a porta e um silêncio se instaura na embarcação, onde conseguimos escutar apenas o som do motor e das ondas. Peter abre a porta do quarto com cuidado e percebe que o soldado havia escapado por uma pequena janela que havia na cabine (Figura 15). O soldado aparece próximo a popa, ofegante, aflito e nervoso, falando diretamente com Sr. Dawson:

Soldado: - *Você não virou.*

Sr. Dawson: - *Não. Temos um trabalho a fazer.*

Irônico, nervoso e surtando por conta de seu estresse pós-traumático, o soldado retruca (Figura 16):

Soldado: - *Trabalho? Isso é um iate de lazer. São marujos de fim de semana, não da Marinha. Um homem da sua idade?*

Sr. Dawson: - *Homens da minha idade ditam esta guerra. Por que podemos mandar nossos filhos para combater?*

Soldado: - *Você deveria estar em casa!*

Sr. Dawson: - *Não haverá casa se houver um massacre do outro lado do Canal da Mancha.*

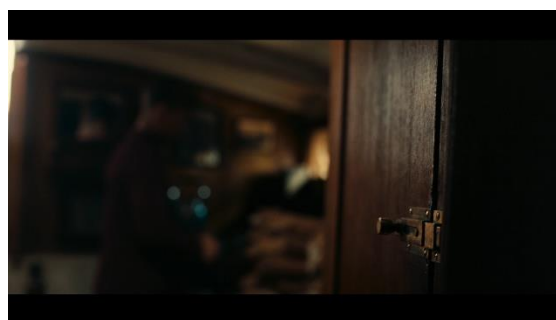
Fim da cena.

Figura 11 – “Mar”: patriotismo e insanidade



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 12 – “Mar”: patriotismo e insanidade



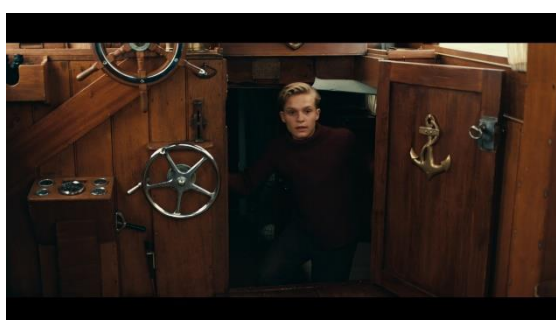
Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 13 – “Mar”: patriotismo e insanidade



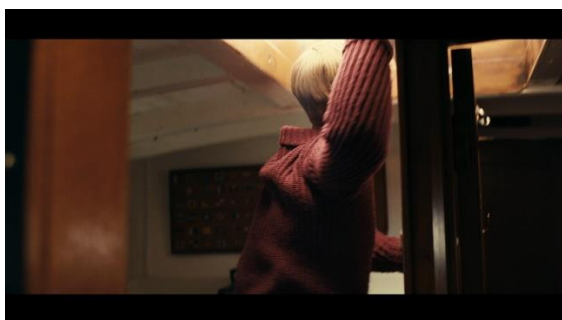
Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 14 – “Mar”: patriotismo e insanidade



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 15 – “Mar”: patriotismo e insanidade



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 16 – “Mar”: patriotismo e insanidade



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

4.2.2 Unidade de análise verbal

Nossa análise verbal começa com a conversa de Sr. Dawson e George na popa da embarcação. Dawson, ao adivinhar os modelos dos aviões apenas pelo som de seus motores, nos passa a ideia de experiência de navegação que o marujo tem naquela travessia marítima (Canal da Mancha), pois aquele lugar foi palco de muitos conflitos, aéreos e marítimos. Dawson também relata que é o melhor avião já construído, o que podemos relacionar com a vivência e relação com seu falecido filho, que era piloto da

Força Aérea (informação que a narrativa nos passa em seu percurso), demonstrando saudade e orgulho do mesmo.

Logo, após a ingênua conversa entre Dawson e George na popa da embarcação, o foco é direcionado ao soldado, que está trancado no quarto da embarcação. Percebemos, através de suas indagações de dentro do quarto, que a decisão de trancar a porta pelo lado de fora, de certa forma, ajudou a desencadear no soldado uma sensação claustrofóbica, como na situação de desespero que recém havia passado (o soldado havia sido encontrado em mar aberto, sentando em cima de um navio recém afundado). Mesmo com a porta trancada, ele consegue escapar e chega até Dawson, na popa da embarcação. Nesse diálogo, percebemos o quanto Sr. Dawson está disposto a ir até a guerra para salvar os soldados, ato de bravura, heroísmo e patriotismo. Ao contrário do soldado que, à beira de um surto psicótico, queria estar navegando para o mais distante da guerra possível.

4.2.3 Unidades de análise não-verbal

4.2.3.1 Sonoro

Nolan, juntamente com Zimmer, opta por dar um tom de suspense para a cena. Assim que o soldado começa a forçar a porta para abri-la, notamos que junto a trilha sonora, o volume de uma música com tom misterioso aumenta gradualmente, dando um toque sinistro à atmosfera criada naquela embarcação. No decorrer da cena, o efeito sonoro de batimentos cardíacos mais uma vez é incorporado à trilha sonora, despertando tensão e provocando empatia no espectador, somando muito à imersão da narrativa. A música e os efeitos sonoros aumentam gradativamente, junto aos gritos do soldado pedindo ajuda, demonstrando pânico ao espectador. Até o último grito de socorro do soldado a música ascende, mas quando o homem desiste e percebe que está preso, a música para e conseguimos ouvir apenas o motor da embarcação, as ondas e o efeito sonoro de batimentos cardíacos, crescendo na atmosfera, em sua linguagem diegética, dúvida, tensão e medo.

Quando o soldado aparece na popa da embarcação, a música volta a crescer gradativamente junto aos efeitos sonoros até o final da cena, preparando a atmosfera para a próxima, que é ainda mais agitada e com muita ação. As escolhas do diretor, para a linguagem sonora da cena, condizem com seu intuito de representar a psicose do soldado e o quanto a guerra pode devastar a mente humana.

4.2.3.2 Visual

Com o transcorrer da cena, percebemos que o foco, ao contrário da maioria das cenas, está no individual, mostrando, através da atuação de Cillian Murphy (o soldado), as marcas da guerra. O diretor, através de planos fechados, evidencia o rosto do ator, com intuito de que, além de visualizarmos com precisão os detalhes das expressões, também possamos sentir a angústia e o desespero por ele interpretado. Dentro da narrativa ficcional e observando as expressões do soldado, percebemos o quanto a insanidade toma conta do personagem, à beira de um surto psicótico. Com seus olhos marejados, expressões irônicas e total descontrole emocional, conseguimos absorver seu âmagos e, através da linguagem subjetiva encarnada pelo ator, produzir efeito de real em nossas mentes.

Por último, mas não menos importante, podemos notar a bandeira na popa da embarcação, que aparece ao fundo durante todo o diálogo entre Dawson e George e depois, durante a conversa entre Dawson e o soldado. Também é importante salientar que, as bandeiras estão presentes em todas as embarcações que aparecem no filme, civis e militares. Nolan, de certa forma, tenta abordar em sua narrativa o patriotismo, impregnado na cultura envolvente.

Acerca da tricotomia dos signos proposta por Peirce, podemos apontar, tanto as expressões no rosto do ator quanto as bandeiras expostas nas embarcações, signos de terceiridade, pois são símbolos que interpretamos através de convenções sociais, ou seja, que se perpetuam em nossa cultura e natureza. Entendemos que olhos marejados simbolizam tristeza e que o uso de bandeiras para simbolizar nações e patriotismo é algo inerente ao redor do globo, sem fazermos qualquer relação com o campo das ideias.

4.2 “Ar”: sobrevoando Dunkirk

4.2.1 Transcrição da cena - (35'14" até 37'53")

Farrier, pilotando o Fortis 1, juntamente com Collins, pilotando o Fortis 2, sobrevoam o Canal da Mancha em busca de inimigos. Partimos do momento onde Collins, informa Farrier o quanto ainda resta de combustível, já que o marcador da aeronave de Farrier está quebrado (Figura 17):

Collins: - *182 litros, Fortis 1.*

Farrier: - *182. Entendido.*

Collins avista um bombardeiro inimigo junto de sua escolta (Figura 18):

Collins: - *Heinkel, posição 11h. Está se alinhando para bombardear o navio caça-minas.*

Farrier: - *Aviões de caça?*

Collins: - *Sim, caças 109 à direita da aeronave.*

Farrier: - *Estou na cola do bombardeiro.*

Collins e Farrier conseguem flanquear os pilotos inimigos (Figura 19). Em seguida, Collins abate um dos caças inimigos (Figura 20):

Collins: - *Eu o acertei!*

Farrier voa em direção ao bombardeiro, abatendo-o instantes antes de bombardear o navio caça-minas (Figura 21):

Collins: - *Está virando. Deve tê-lo danificado.*

Farrier: - *Onde está a escolta?*

Collins: - *Eu acertei um...*

Collins é pego de surpresa e é atingido por um dos caças inimigos (Figura 22):

Collins: - *Estou descendo.*

Farrier: - *Estou na cola dele. Salte.*

Collins: - *São ondas boas. Vou pousar.*

Fim da cena.

Figura 17 – “Ar”: sobrevoando Dunkirk



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 18 – “Ar”: sobrevoando Dunkirk



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 19 – “Ar”: sobrevoando Dunkirk



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 20 – “Ar”: sobrevoando Dunkirk



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 21 – “Ar”: sobrevoando Dunkirk



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

Figura 22 – “Ar”: sobrevoando Dunkirk



Fonte: Warner Bros. Entertainment.

4.2.2 Unidade de análise verbal

Ao escolher essa cena, ao contrário das outras, entendemos que a análise verbal não é o foco principal, uma vez que a linguagem na cena é exclusivamente informativa e de efeito comunicacional direto e explícito, ou seja, sem associações subjetivas que possibilitem uma análise concreta a partir de nossas fontes teóricas. Mas, ao contrário da unidade de análise verbal, a não-verbal nos possibilita uma análise concreta, tanto sonora quanto visual, como veremos a seguir.

4.2.3 Unidades de análise não-verbal

4.2.3.1 Sonoro

A partir da análise da cena, em sua linguagem sonora, percebemos que a música está presente na trilha sonora durante todo seu percurso, com seus picos em momentos de tensão da narrativa visual. A ilusão sonora, “Escala de Shepard”, que descrevemos anteriormente, é incorporada à música, criando sensação de expectativa e tensão no espectador. Junto com a música, o som de “tic tac” de um relógio dá ritmo a cena, acelerando e diminuindo de acordo com a linguagem visual, provocando uma certa ansiedade. Conseguimos entender o sonoro através do visual e o visual através do sonoro.

A escolha de Nolan, de usar os sons reais das coisas na trilha sonora do filme (tiros, motores dos aviões, explosões...), agrega muito à estrutura narrativa, pois aumenta ainda mais o efeito de real que, segundo Feitosa (2016), agrega à imagem-reconstituição.

4.2.3.2 Visual

As cenas aéreas no filme são, de certa forma, experimentais, no que se refere a produção de sentido e sensações. A escolha do diretor, de captar as imagens através da perspectiva dos pilotos, transforma o filme em uma experiência sensorial, pois além de nos produzir tensão, nos transporta para dentro da cabine da aeronave, o que condiz com o que Nolan cita sobre sua obra: “um filme de realidade virtual sem precisar usar os fones”. O objetivo da cena é, através das câmeras, tentar representar a visão dos pilotos, criando uma sequência de imagens em primeira pessoa, como se estivéssemos conduzindo o avião.

Além dos planos com a perspectiva dos pilotos, o foco também é direcionado para dentro das cabines dos aviões, mostrando as expressões dos personagens em meio a batalha, para que junto ao personagem e através de nossa interpretação sobre ele, possamos construir em nossas mentes o que se passa, algo que podemos ligar à nossa base teórica. Segundo Manguel (2000, p. 29), isso significa de certa maneira, que o mundo revelado por uma obra de arte, nesse caso, uma obra cinematográfica, ainda que impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir.

4.3 Análise de convergência: Dunkirk (2017) e seu escopo

Ao contrário de outros filmes já produzidos com o mesmo tema (Operação Dínamo), onde o foco está nos personagens e, construindo a narrativa a partir de suas experiências, em Dunkirk (2017) acontece exatamente o oposto, pois o foco está no evento, construindo a estrutura narrativa dos personagens a partir dele. Apesar das estruturas parecerem semelhantes, a escolha do diretor faz toda a diferença.

Em quase todos os filmes já produzidos, os diretores tentam adicionar momentos para os personagens, fazendo com que o espectador se identifique e se afeiçoe pelo mesmo, enquanto em Dunkirk (2017), Nolan não faz o uso dessa técnica. A abordagem que ele adota, intencionalmente, de pouca caracterização dos personagens, permite-lhe adicionar à narrativa um grande número de perspectivas do evento, que podem ser de um soldado britânico, de um comandante, de um piloto da Força Aérea Real, ou de um civil em seu barco.

A evacuação de Dunkirk foi um evento massivo, com milhares de perspectivas que poderiam ser adotadas. Se apropriar de uma estrutura narrativa tradicional, tendo um único protagonista, acompanhando seu percurso durante todo o filme, poderia ter sido uma má escolha do diretor, pois, embora permita que o público se sinta investido nesse personagem, isso também limita o escopo do filme à perspectiva dele. A escolha de Nolan, de certa forma, faz justiça ao evento, permitindo uma compreensão mais detalhada e complexa, a qual um filme com apenas uma perspectiva não poderia alcançar.

Apesar do fato do cenário do filme ser a guerra, mesmo tendo elementos de um filme de guerra, não é um filme sobre a guerra. O verdadeiro foco da narrativa é a sobrevivência. O fato de nunca vermos o inimigo, o fato da narrativa não mostrar os dois lados da história ou, qual lado está certo ou errado, foi uma escolha intencional do diretor, já que são coisas irrelevantes a partir da perspectiva do evento em Dunkirk, ou seja, se Nolan tivesse escrito um filme sobre o Holocausto ou, sobre o uso de bombas atômicas no Japão, não há dúvidas de que a moralidade das pessoas estariam em primeiro plano na narrativa, já que a moral e a integridade delas, nesses momentos, são partes integrais e fundamentais para que se entenda esses eventos. Mas, quando abordamos a evacuação de Dunkirk, a moralidade não importa, pois, nesse momento, ninguém está considerando se as tropas britânicas estavam certas ou erradas, a única coisa que se passava na cabeça dos soldados naquela praia era o puro e total medo de um inimigo desconhecido, o puro e total medo de nunca mais verem suas casas, o puro e total desejo de sobreviver. Portanto, dizer que Dunkirk (2017) é um filme sobre sobrevivência, não é uma conotação negativa, pois quando estudamos a história da evacuação, percebemos que tudo se trava de busca por sobrevivência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do presente trabalho monográfico e, antes de abordarmos a pesquisa e seus resultados, é importante comentar o que o antecedeu. No âmbito pessoal, o fascínio pelas artes cinematográfica e musical foram pontos basilares para que chegássemos até aqui, antes mesmo de iniciar a faculdade, decorrente de influências familiares. Ao iniciar o curso de Publicidade e Propaganda na UNIPAMPA, o interesse pela temática cresceu e, conseqüentemente, o conhecimento sobre a mesma. Através do acúmulo de repertório, nasce o encanto pelas narrativas fílmicas de Christopher Nolan e pelas composições musicais de Hans Zimmer, o que definiu a escolha da temática e objeto de análise, moldando a presente pesquisa.

Após a escolha do tema, foi necessária a busca por trabalhos científicos (artigos e teses) que já haviam sido produzidos com a mesma temática (estado da arte), para que o empenho na pesquisa fosse autêntico e legítimo. Feito isso, sistematizamos o trabalho, configurando o referencial teórico metodológico para que, de forma ordenada e objetiva, engendrássemos o percurso analítico. Assim, percebemos que, para uma análise consistente e detalhada era preciso o auxílio da análise semiótica, a fim de obtermos os resultados pretendidos. Junto a matriz semiótica de Peirce e, para complementar nosso referencial teórico, introduzimos o conceito de Manguel, sobre leitura e interpretação de imagens. No que se refere à metodologia da monografia, utilizamos a de Diana Rose (2002), sobre análise de imagens em movimento, entrecruzada com o método de análise de Sara Feitosa (2016), com sua tipologia de imagens técnicas para a narrativa audiovisual de reconstituição histórica. Após, dialogamos sobre as teorias e definições de acordo com nosso âmbito.

Examinando a configuração da narrativa fílmica, em suas dimensões verbais e não-verbais, bem como em suas possíveis leituras semânticas, desenvolvemos uma estrutura de análise que suprisse nossos objetivos de pesquisa. Junto ao leitor, sistematizamos elementos em suas unidades verbais e não-verbais e sua relação com a produção de sentido. Também identificamos elementos visuais e sonoros, representativos aduzidos do filme e seus indícios na sugestão de possíveis leituras da narrativa.

A partir do desenvolvimento da análise, podemos afirmar que, a configuração da narrativa fílmica e a produção de sentido em Dunkirk (2017) se afiguram, em sua linguagem diegética, a partir da estrutura temporal da narrativa e de técnicas imersivas de filmagem e sonoplastia, que em harmonia, provocam e sugestionam no espectador, expectativa e tensão. Christopher Nolan, junto a sua equipe, se propõem através de uma

linguagem intensa, a dar outra perspectiva de visão a esse momento histórico (Operação Dínamo), ao contrário de outros filmes já produzidos com a temática, o foco é a luta por sobrevivência em escala coletiva, ou seja, o evento.

Reafirmando nossa análise e esclarecendo as linguagens no filme, o diretor escolhe usar a linguagem verbal o mínimo possível, uma vez que o foco está voltado para o sensorial do espectador, que subjetivamente, acresce mais efeito através da linguagem não-verbal. Quando usada no filme é com intuito exclusivo de efeito comunicacional direto e explícito, ou seja, sem associações subjetivas. Entretanto, junto a linguagem verbal, a não-verbal adiciona, através do visual e do sonoro, muitas possibilidades de leitura e produção de sentido. Nesse âmbito, a intenção do diretor é criar um ritmo mais orgânico e coesivo para a narrativa, se afastando de um modelo de narrativa tradicional.

Entendemos que a escolha de Nolan, de criar uma estrutura narrativa baseada na ilusão auditiva “Escala de Shepard” faz toda a diferença, no que se refere a produção de tensão. Ao criar efeito de continuidade infinita na trilha sonora, adiciona-se uma quantidade significativa de intensidade na narrativa. Além da ilusão auditiva, com auxílio de um sistema de *som surround*⁶, percebemos que ao longo do filme alguns efeitos sonoros são incorporados à trilha sonora, como o som de batimentos cardíacos, o “tic tac” de um relógio, sugestionado ao espectador uma noção de tempo e de espaço dentro da narrativa, a tornando mais imersiva. No visual, é importante ressaltar que, a escolha de Nolan em optar por efeitos práticos e usar pouca computação gráfica também é responsável por criar mais imersão e dar efeito de real ao filme. Acoplado a câmera em lugares inusitados, como em aviões, guindastes e helicópteros, gerando imagens que nunca tínhamos visto antes, com a melhor qualidade que a tecnologia oferece atualmente.

Vale lembrar que, a presente pesquisa aborda uma das possíveis leituras sobre a obra, ou seja, poderíamos ampliá-la a partir de outras abordagens. Exemplificando, poderíamos criar uma análise para o viés técnico de filmagem, transcorrendo sobre enquadramentos, planos, iluminação e fotografia, como também poderíamos fazer um resgate da memória histórica que o filme está inserido.

Por fim, essa pesquisa, afigurou-se relevante para o futuro profissional da comunicação e também ao curso, afigurou-se relevante na medida que apresenta um

⁶ O som surround é uma técnica para enriquecer a qualidade de reprodução de som para com os ouvintes, através de uma fonte de áudio com canais independentes e adicionais de alto-falante. A técnica recria um ambiente mais realista de áudio, presente nos sistemas de som de cinemas, teatros, entretenimento em casa, vídeos, jogos de computador, dentre outros.

conjunto de elementos verbais e não-verbais que são capazes de sustentar uma narrativa fílmica. Observamos que, a construção de uma estrutura narrativa para um filme, não depende apenas de protagonistas, coadjuvantes e diálogos, mas sim, de vários fatores e elementos subjetivos que hibridizam uma linguagem complexa e de múltiplas interpretações através do olhar do espectador.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Cátia; MARQUES, Dilva. **Manual de normalização de trabalhos acadêmicos: conforme normas da ABNT.** Disponível em: <<https://sites.unipampa.edu.br/sisbi/files/2019/05/manual-de-normatizacao-de-trabalhos-academicos-5-ed-2019-1305.pdf>>. Acesso em: 18 de novembro de 2019.

BEZERRA, Eudes. **Dunquerque, 1940: a Operação Dínamo.** Disponível em: <www.incrivelhistoria.com.br/dunquerque-1940-dinamo>. Acesso em: 19 de junho de 2019.

DUNKIRK. Direção de Christopher Nolan. Warner Bros. Entertainment, 2017. 1 DVD (107min), son. color.

FEITOSA, Sara. **Ficção controlada: o efeito de real na minissérie histórica.** 1ª Ed. Curitiba: Appris, 2016.

FILM4. **Christopher Nolan on Dunkirk | Interview Special | Film4.** 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/6AIDqFgQnqQ>>. Acesso em: 5 de novembro de 2019.

GOUCHER, Candice; WALTON, Linda. **História mundial: jornadas do passado ao presente.** São Paulo: Penso, 2011.

IMDb. **Dunkirk (2017).** Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt5013056/?ref_=nv_sr_srsrg_0>. Acesso em: 19 de junho de 2019.

LEMINSKI, Paulo. **Toda poesia.** 3ª Ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce.** 3ª Ed. São Paulo: Annablume, 2003.

NUÑEZ, Arthur Janeiro Campos. **“Operação Dínamo: como o poder marítimo salvou a Grã-Bretanha na Segunda Guerra Mundial”** Disponível em: <www.redebim.dphdm.mar.mil.br/vinculos/000005/000005b1.pdf>. Acesso em: 19 de junho de 2019.

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.

RUSCHEL, Magda Rosí. **O silêncio retratado em imagens fílmicas.** Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, 2017.

SOUZA, Lícia Soares. **Introdução às teorias semióticas.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.