



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO COM HABILITAÇÃO EM PRODUÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E CULTURA

RENATO MEIRA DOS SANTOS FILHO

O PAPEL DA MONTAGEM NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA:
ANÁLISE DO LONGA-METRAGEM BABEL

Salvador
2017.2

RENATO MEIRA DOS SANTOS FILHO

**O PAPEL DA MONTAGEM NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA:
ANÁLISE DO LONGA-METRAGEM BABEL**

Monografia do Trabalho de Conclusão de Curso
apresentada à Faculdade de Comunicação da
Universidade Federal da Bahia, como requisito
parcial para obtenção de grau de bacharel em
Comunicação com habilitação em Produção em
Comunicação e Cultura.

Prof. Orientador: Fábio Sadao Nakagawa

Salvador
2017.2

BANCA EXAMINADORA

Fábio Sadao Nakagawa

Washington José de Souza Filho

Marcelo Monteiro Costa

Agradecimentos

À minha família. Pelos sacrifícios, pelo apoio e oportunidades.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fábio Sadao Nakagawa. Pela paciência e tutoria ao longo dos anos.

A todos os professores da Facom-UFBA. Por contribuírem para um ambiente propício para o aprendizado.

Ao Petcom-UFBA, à TVE-Bahia e à Produtora Júnior-UFBA. Pelas experiências de trabalho e complemento à minha formação

Aos amigos. Por compartilharem momentos de trabalho e diversão.

Resumo

A presente monografia tem como finalidade buscar a compreensão acerca de qual é o papel da montagem cinematográfica na construção da narrativa do filme longa-metragem *Babel*, dirigido pelo cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu, e lançado no ano de 2006. A estratégia metodológica adotada baseia-se na observação das relações estabelecidas entre as sequências que compõem as diferentes histórias narradas em *Babel*. Através da elaboração de representações diagramáticas dos movimentos entre estas sequências, e da leitura e comparação destas representações, busca-se no presente trabalho compreender as maneiras como montagem e narrativa fílmica interagem nesta obra.

Palavras-chave: linguagem cinematográfica; montagem; narrativa fílmica; *Babel*.

Lista de Ilustrações

Figura 1 – Diagrama 1: Sequências e Ordem na Trama.....	26
Figura 2 – Diagrama 2: Sequências e Comprimento.....	29
Figura 3 – Diagrama 3: Sequências e Ordem na Diegese.....	33

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	01
2. A MONTAGEM, A NARRATIVA E O DIAGRAMA.....	07
2.1. A Montagem no cinema.....	07
2.1.1 Tipos de montagem.....	13
2.2 A narrativa no cinema.....	15
2.3 O diagrama.....	18
3. AS RELAÇÕES EM BABEL.....	22
3.1 As histórias em Babel.....	22
3.2 Diagrama da ordem narrativa.....	25
3.3 Diagrama dos cumprimentos totais.....	28
3.4 Diagrama da cronologia diegética.....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	40
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	42
FICHA TÉCNICA DOS LONGA-METRAGENS.....	43

1. Introdução

Há quinze anos, foi lançado o filme *21 Gramas* (2003), segundo longa-metragem dirigido pelo cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu, e seu primeiro filme em língua inglesa, marcando a transição do diretor para o cenário da produção cinematográfica hollywoodiana. A migração de Iñárritu para os Estados Unidos deveu-se em grande parte à credibilidade adquirida por ele através de sua obra anterior, o filme *Amores Brutos* (2000), nomeado para diversas premiações, incluindo uma indicação para os *Oscars* no ano de 2001, na categoria de Melhor Filme de Língua Estrangeira. Dentre outras características, contribuiu para a positiva recepção de *Amores Brutos* a montagem intensamente fragmentada construída pelo diretor – junto aos montadores Luis Caballar e Fernando Pérez Unda – interconectando, de maneira não linear, três diferentes histórias. Além de favorecer o ingresso do diretor no mercado internacional de cinema, *Amores Brutos* estabeleceu um precedente para o tipo de filmes que deveria ser esperado dele e de seus colaboradores.

Guillermo Arriaga, o roteirista de *21 Gramas*, assim como em *Amores Brutos*, constrói uma história apoiada na não linearidade, na abrupta fragmentação temporal e espacial, e em constantes mudanças de pontos de vista. A narrativa de *21 Gramas* trata de vidas que se tornam repentinamente interligadas após um atropelamento no qual são mortas duas meninas e seu pai. Seguindo este incidente, as vidas do motorista responsável pelo acidente, da viúva do homem atropelado e a vida do receptor de seus órgãos do marido morto – e, por extensão, as vidas de suas famílias – passam a constituir uma única história na qual são abordados temas como perda, dor, vingança e esperança.

Em *21 Gramas*, os acontecimentos são mostrados por três diferentes perspectivas, permitindo que um mesmo personagem ocupe diversas posições, a depender da sua interação com os demais. Assim, personagens são mostrados de maneira a não enquadrá-los em figuras simplistas de bem ou mal, o que era desde o princípio a intenção de Iñárritu, exposta por ele em entrevista ao jornalista Chris Ingui, do jornal estadunidense *The Hatchet*, em dezembro de 2003: “eu não queria ditar quem era bom ou quem era mal. Isso seria simples demais” (tradução nossa) (INGUI, 2003).¹ Na mesma reportagem, Ingui credita tal complexidade criada ao redor das personalidades dos personagens de *21 gramas*, não exclusivamente à escrita ou direção envolvidas na produção do filme, mas especialmente à “rápida edição

¹ “I didn’t want the film to dictate who was good or who was bad. That’s too simple.”

através do tempo” (tradução nossa) (INGUI, 2003)², edição essa que, segundo o jornalista (INGUI, 2003), seria capaz de, em um momento, mostrar um personagem em sua arrogância e, em outro momento, em sua humildade. Através dos deslocamentos temporais que mesclavam situações de intenso contraste, um personagem poderia ser mostrado planejando o assassinato de outro e, no instante seguinte, ser apresentado em um inocente momento de felicidade, meses antes que viesse a tona o evento que o faria desejar a execução daquele crime.

Entretanto, este modo fragmentado de contar a história, apesar de estabelecer uma forte relação com *Amores Brutos*, não repetia sua estrutura. Em *21 Gramas*, ocorreu uma expansão de escopo, quando comparado o que alcançam ambas as obras. Ao invés de mostrar como diferentes histórias colidiram em um único e violento evento, e como progrediram em função dele, como na sua obra anterior, em *21 Gramas*, Iñárritu, junto ao roteirista Guillermo Arriaga e ao montador Stephen Mirrione, arquitetou repetidas idas e vindas em uma única história compartilhada por personagens que sequer tem consciência da dimensão de suas relações, ou mesmo das implicações de seus atos. Este processo é explicitado pelo próprio Iñárritu, que após a realização do seu terceiro filme, *Babel* (2006), em entrevista ao jornalista Todd Gilchrist, do portal online IGN, falou sobre a progressão de seus esforços, e sobre como naquela, então mais recente, obra continuava a evolução de seu trabalho:

Pessoas sempre dizem, ‘esse cara está brincando com a mesma estrutura’. E eu penso que *Amores Brutos* tem uma estrutura tão diferente. *Amores Brutos* são três histórias que se interconectam em um momento, que é o acidente de carro. *21 gramas* é uma única história contada de três pontos de vista diferentes, mas eles são realmente fisicamente conectados – literalmente, com o coração. Eu acho que *Babel*, de maneira diferente, são quatro histórias que nunca se conectam fisicamente. Eles nunca vêm os rostos uns dos outros. (tradução nossa) (GILCHRIST, 2006)³

Em *Babel*, Iñárritu narra o complexamente interligado conjunto de quatro histórias que se desenrolam em diferentes países ao redor do mundo e que estão conectadas apenas por algumas ações – simultâneas ou não – e por personagens que em sua maioria sequer uma vez se encontram fisicamente em uma mesma cena. Duas ligações telefônicas são os únicos diálogos compartilhados entre personagens de duas dessas histórias diferentes ao decorrer do

² “Rapid editing through time”

³ “People always say, “This guy is playing with the same structure.” And I think that *Amores Perros* is such a different structure. *Amores Perros* is three stories that interconnect in one moment, which is the car accident. *21 Grams* is only one story told by three different points of view, but they are really physically connected -- literally, with the heart. I think that *Babel*, differently, are four stories that are never connected physically. They never see the face of each other”.

filme. Ainda em entrevista a Gilchrist, Iñárritu aponta que fazer com que estas histórias sem conexões físicas passassem a integrar um único todo era o “experimento” pretendido em *Babel* (GILCHRIST, 2006).

Estas características, como a interconectividade entre diversas narrativas, a fragmentação da montagem, e a abordagem de temas como morte, esperança e família, especialmente na relação entre pais e filhos, tão marcantes nos primeiros filmes de Iñárritu, permitiram que surgisse, desde o lançamento de *Babel*, a tendência de classificar os três como integrantes de um universo maior, a chamada muitas vezes coloquialmente de “trilogia da morte de Iñárritu” (THE, 2015). Sobre esta sugerida relação entre *Amores Brutos*, *21 Gramas*, e *Babel*, Iñárritu diz:

Eu pensei sobre esta ideia, esse conceito de um deles acontecendo em um país e tendo um efeito, um tsunami a milhas de distância. Eu pensei que seria uma boa oportunidade para fechar a trilogia, que começou de maneira local em *Amores brutos*, em uma maneira estrangeira em *21 gramas* e depois em uma escala global. Pensei que essa seria uma boa forma de encerrar o tríptico. (tradução nossa) (GILCHRIST, 2006)⁴

Mais do que mostrar pontos de vista diferentes de uma mesma série de eventos, como em *21 Gramas*, ou os acontecimentos que se desenvolveram a caminho, e por consequência, de um determinado incidente, como em *Amores Brutos*, em *Babel*, é requerido da montagem que, através dela, seja possível organizar e expor um complexo diagrama de ações, no qual as ramificações dos mais simples atos podem ter efeitos sobre as histórias de personagens que se encontram de lados opostos do globo, mas cujas trajetórias se conectam através de diversos incidentes isolados.

Assim como em *21 Gramas* (e em todas as obras subsequentes de Iñárritu, até a presente data), a montagem de *Babel* foi assinada por Stephen Mirrione, desta vez com assistência do também estadunidense Douglas Crise – com quem Mirrione trabalharia mais tarde, também sob a direção de Iñárritu, no filme ganhador da premiação do Oscar, *Birdman*, de 2014. A precisão no trabalho desta dupla de montadores em *Babel* foi de vital necessidade para a criação da coesão entre os elementos neste filme, que se propunha a narrar não somente uma história na qual é articulado um número maior de peças (histórias e personagens) do que nas obras anteriores de Iñárritu, mas que propunha montar estas peças de maneira também

⁴ “I thought about this idea, this concept of one of them happening in one country and then having an effect, a tsunami miles away. I thought it was a good possibility to close that trilogy, which started with *Amores Perros* in a local way, in a foreign way as *21 Grams* and then on a global scale. I thought it was a good way to find a triptych.”

mais intrincada.

As diferenças nas estruturas narrativas, e na questão da proximidade física das diferentes histórias, citada acima por Iñárritu, não são as únicas diferenças que podem ser observadas na evolução da sua obra. As três histórias que compõem *Amores Brutos*, por exemplo, são mostradas no filme cada uma em uma seção, separadamente. A apresentação de cada história é precedida por um título sobre fundo preto informando que uma nova história está prestes a ser contada. Todas estas histórias progridem individualmente a partir de um mesmo momento no tempo, ao qual o filme retorna a cada novo “capítulo”, por assim dizer. Já *Babel*, não utiliza de recursos como este. Neste filme, histórias que ocorrem em tempos e lugares diferentes progridem de forma entrecruzada a caminho de suas resoluções. As histórias foram montadas de maneira a fluírem umas entre as outras a despeito de quaisquer convenções causais, ou de proximidade temporal ou espacial que determinariam logicamente a ordem de sua apresentação.

A interconectividade das narrativas era, para Iñárritu, a melhor maneira de contar as histórias que queria nos filmes desta “trilogia” (GILCHRIST, 2006). Esta interconectividade foi alcançada em *Babel* através da alta fragmentação da montagem utilizada pelos montadores Douglas Crise e Stephen Mirrione, este último, pessoa que, ainda segundo o diretor, o ajuda a “encontrar ordem em seu sistema caótico” (GILCHRIST, 2006), caos este que, diz Iñárritu, faz parte da própria natureza do fazer fílmico. “Uma arte fragmentada. Coisas que não têm nada a ver umas com as outras, a justaposição delas é o que faz sentido, e nós preenchemos a lacuna entre uma cena e a outra. É assim que funciona – filme – e é essa sua mágica” (tradução nossa) (GILCHRIST, 2006)⁵

O pequeno histórico que abre este trabalho mostra-se fundamental na compreensão do ponto de partida da análise que será percorrida adiante. Pois nele, é possível observar os principais elementos que instigam a pergunta principal que buscar-se-á aqui responder. Percebe-se nos três primeiros longas-metragens de Iñárritu uma evolução, que culmina no desafio de, em *Babel*, aplicar aquilo que foi aprendido na produção das obras anteriores e expandir as dimensões das técnicas do diretor e sua equipe, especificamente na construção narrativa e no arranjo de montagem. Observa-se também neste histórico uma preocupação do realizador em construir narrativas complexas, ricas em interações, interligadas, bem como a consciência da importância do domínio das técnicas de montagem para que se suceda esta

⁵ “a fragmented art. Things that don't have anything to do one with the other, the juxtaposition of them is what makes sense, and we fill the gap between one scene and another one. That's the way it works -- film -- and that's the magic of it.”

construção.

Logo, será investigada a seguinte questão: “de que maneira a montagem cinematográfica contribui para a criação da narrativa em *Babel*?”. Pergunta que se divide em, e é acompanhada por, uma série de outras inquietações a respeito dos dois aspectos principais citados, e que devem ser abordadas para que respostas acerca daquela primeira sejam alcançadas. Surgem: “o que é a montagem cinematográfica?”; “como ela se articula para a produção de sentidos?”, “qual é o papel da montagem na articulação do sintagma cinematográfico, na relação entre personagens e ações?”. Na busca de respostas para estas questões, será descrito, no capítulo seguinte deste trabalho, um breve panorama do cinema na sua relação com estes dois eixos de destaque, a montagem e a narrativa cinematográfica.

Para a realização dessa pesquisa, serão invocados como base de referências teóricas autores que se debruçaram sobre tais temas. Tendo destaque o teórico e realizador russo, Sergei Eisenstein e o escritor francês Marcel Martin, especialmente no que diz respeito à montagem; o semiólogo francês Roland Barthes, o teórico estadunidense David Bordwell, e o teórico brasileiro Ismail Xavier, principalmente nos assuntos relativos à narrativa; os autores André Gaudreault e François Jost, no que diz respeito à temporalidade narrativa; a historiadora de cinema brasileira Flávia Cesarino Costa, quando forem abordadas as primeiras formas do fazer cinematográfico; bem como o semioticista estadunidense Charles Sanders Peirce, e as brasileiras Lucia Santaella e Irene Machado, trazendo deles os conceitos acerca dos signos, em particular aqueles que chamam de ícone e diagrama.

Da maneira descrita acima, ficam explicitados os pontos de partida que justificam teoricamente os questionamentos desta pesquisa. Porém, partindo para uma perspectiva individual, há um histórico de formação pessoal de igual peso na motivação em desenvolvê-la. Pois as perguntas sobre este fenômeno surgem de um ponto de vista específico, de uma mente que o observou e por ele se atraiu como consequência de uma variedade de estímulos recebidos durante sua formação, que no curso de Comunicação Social com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura, teve início no ano de 2014, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

Guiado por forte admiração por filmes e produtos audiovisuais em geral, desde o ingresso no curso houve em mim um grande interesse em disciplinas que abordassem a linguagem cinematográfica. Foi na disciplina chamada “Temas Especiais em Publicidade e Propaganda”, ministrada pelo professor Dr. Sérgio Sobreira Araújo, que tive minha primeira oportunidade de desenvolver uma análise crítica sobre um filme, nesse caso acerca da

representação do consumismo no filme *Wall-e* (2008). Na disciplina de “Edição e Montagem”, ministrada pelo professor Dr. Washington José de Souza Filho, tive um contato mais aprofundado com a história do cinema e as escolas clássicas da montagem. Assisti pela primeira vez as obras de Georges Méliès, Edwin S. Porter, D.W. Griffith, e Dziga Vertov, e a partir delas, e dos textos da disciplina, se deu minha aproximação com a análise da linguagem cinematográfica. Como exercício de conclusão dessa disciplina criei um pequeno produto audiovisual, um trailer do filme de comédia estadunidense *Ace Ventura: Detetive de animais* (1994) que tinha a intenção de apresentá-lo como um filme de suspense. Com a realização desse trabalho ficou claro para mim o poder que a montagem tem sobre narrativa e a atmosfera de uma obra audiovisual. Saí da disciplina convencido do protagonismo da montagem no cinema e interessado em aprender mais sobre o assunto.

No semestre seguinte, foi a disciplina de “Narrativas Audiovisuais”, ministrada pela professora Dra. Maria Carmem Jacob D. S. Romano, com assistência do então doutorando, Me. João Araújo, que cimentou meu interesse pela investigação de obras audiovisuais. As avaliações da disciplina eram feitas através da entrega de análises escritas sobre aspectos fílmicos tais como temporalidade, estilo, espacialidade, narrativa etc. Dentre outras, escrevi sobre a temporalidade no filme *A Viagem* (2012), fascinante para mim na maneira como entrelaçava tantas tramas diferentes temporal e espacialmente. Logo foi talhado o caminho que inevitavelmente trouxe ao presente trabalho, no qual foram combinados os interesses despertados nessas disciplinas. O interesse na análise, no cinema, no uso da montagem, e na investigação das narrativas audiovisuais.

O filme *Babel* surge neste contexto como um exemplo reconhecidamente bem construído do uso da montagem na construção de uma complexa narrativa fílmica. A estrutura que entrelaça diferentes histórias convida à análise dos elementos que constituem essa obra. Busca-se aqui analisar os meios através dos quais os usos das técnicas de montagem contribuem para a construção da narrativa em *Babel*, e assim pretende-se contribuir para a compreensão das relações entre montagem e narrativa, e para a expansão da literatura deste campo da análise.

2. A Montagem, a Narrativa e o Diagrama

2.1. A montagem no cinema

Sendo o papel da montagem o principal elemento de atenção desta análise, é necessário primeiramente que tentemos alcançar a compreensão deste fenômeno através da busca dos conceitos a ele relacionados, ou que haja ao menos a apresentação de um referencial que permita compreender do que se trata a “montagem” que é investigada aqui.

Uma definição do que se pode tratar por “montagem” está sucintamente exposta nas palavras do teórico francês Marcel Martin, ao afirmar que “a montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem ou de duração” (MARTIN, 2005, p. 167). É a seleção daquilo que comporá o filme e a escolha da sua ordem de apresentação. É importante notar que os “planos” aos quais o autor se refere aproximam-se de uma definição mais usual de enquadramento, pois Martin afirma que “a grandeza do plano (e por consequência o seu lugar na nomenclatura técnica) é determinada pela distância entre a câmara e o assunto e pela distância focal da objetiva utilizada” (MARTIN, 2005, p. 46). Observa-se assim, nas definições trabalhadas por Martin, certo destaque para a compreensão da montagem enquanto recurso técnico.

Por outro lado, há o conceito de montagem proposto pelo russo Sergei Eisenstein, que parte de uma perspectiva menos operacional da construção da montagem, conceituando este processo enquanto um trabalho tanto criativo quanto intelectual. Quando Eisenstein escreve, em *A Forma do Filme* (2002) sobre o fazer cinematográfico, aquilo a que ele chama de “plano” ou “quadro” (EISENSTEIN, 2002, p. 15) não se refere aos fragmentos físicos de película ou aos tipos de posicionamentos de câmara. Segundo Eisenstein, o “plano é uma célula da montagem” (2002, p. 42), dotada de potencialidades internas, e passível de subdivisão. O plano para Eisenstein é o material de composição de uma montagem pautada na criação de relações entre os diversos signos e/ou elementos compositivos da imagem, estejam esses presentes na relação entre diferentes planos, ou dentro de um mesmo quadro. Em *Diagramas semióticos: matrizes do pensamento gráfico de Eisenstein* (2016), O pesquisador brasileiro Breno Morita afirma que para Eisenstein a montagem não é “algo que ele está inventado com o intuito de ser aplicado ao cinema, ela é um fenômeno da percepção” (MORITA, 2016, p. 134). Segundo Morita, Eisenstein defendia que o interesse do autor deveria estar na produção de provocações e não se limitar apenas às capacidades técnicas cinematográficas (MORITA,

2016, p. 132-133). Um plano seria, assim, uma conjunto de estímulos à percepção articulados no trabalho de montagem.

O teórico Brasileiro Ismail Xavier, por sua vez, no livro *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2005) utiliza o termo montagem exclusivamente em referência ao manejo do material fílmico físico, seu arranjo, corte e colagem (XAVIER, 2005, p. 36). Xavier afirma que um plano é a “extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem” (XAVIER, 2005, p. 27). Entretanto, o autor não ignora em seu texto a função criativa daquilo que decidimos chamar de montagem na construção de uma obra cinematográfica. Acontece que a este aspecto da montagem o autor dá um nome de “decupagem” (XAVIER, 2005, p. 36), referindo-se a decomposição das cenas do filme, seu planejamento. Contudo, apesar da diferenciação terminológica, segundo Xavier, decupagem e montagem são logicamente equivalentes, ele chega a afirmar que “deveria falar de decupagem/montagem, pois uma pressupõe a outra” (XAVIER, 2005, p. 36), e justifica que a distinção na aplicação dos dois termos deve-se à ordem da realização dos diferentes processos na prática, “onde decupagem identifica-se com a fase de confecção do roteiro do filme e montagem, em sentido estrito, é identificada com as operações materiais de organização” (XAVIER, 2005, p. 36).

Em *The Technique of Film Editing* (1966), o teórico inglês Karel Reisz aponta que o termo “montage” (comumente traduzido para “montagem”) já foi empregado de diversas maneiras, em diferentes contextos. Segundo ele, os diretores russos aplicavam o termo como sinônimo à “edição criativa” (tradução nossa) (REISZ, 1966, p. 112)⁶ enquanto que os franceses utilizavam “montage” simplesmente para denotar o ato de cortar o filme. Os estúdios americanos e ingleses, afirma Reisz em seguida, utilizavam o termo “sequências de montagem” (tradução nossa) (REISZ, 1966, p. 112)⁷ de maneira mais específica, referindo-se a qualquer rápida sequência de “imagens desconectadas, normalmente ligadas por *dissolves*, superimposições ou *wipes*, e usadas para transmitir passagens de tempo, mudanças de lugar, ou qualquer outra transição de cenas” (tradução nossa) (REISZ, 1966, p. 112)⁸.

Já no presente trabalho, optou-se pela utilização termo “montagem” para nos referirmos a todo o conjunto de processos que investigaremos, pois este termo predomina nos textos em língua portuguesa convocados para esta pesquisa, e nas traduções portuguesas dos textos

⁶ “creative editing”

⁷ “montage sequences”

⁸ “disconnected images, usually linked by dissolves, superimpositions or wipes, and used to convey passages of time, changes of place, or any other scenes of transition”

franceses e russos, seja aplicado a conceitos técnicos específicos ou aos processos de concepção e organização do filme de modo mais amplo. Em contraste com os textos escritos em língua inglesa, nos quais predomina o uso do termo “editing” (comumente traduzido para “edição”).

A montagem, sendo o processo que age especificamente sobre, como estabelecemos, as células da construção cinematográfica, esta se firma como uma das mais importantes práticas fílmicas. Segundo Eisenstein, está na montagem a engenhosidade das combinações dos planos (EISENSTEIN, 2002, p. 17), fundamentalmente a engenhosidade do fazer cinematográfico.

Nos primórdios do cinema, entretanto, à montagem não era dado o protagonismo que desde então se estabeleceu. Como nota Carlos Canelas (2010, p. 01), "desde o surgimento do cinema, em 1895, até cerca de 1903, os filmes eram gravados a partir de um único lugar, o do espectador [...] A montagem era inexistente ou, no melhor dos casos, mínima". O cinema era feito em sua ampla maioria em uma única tomada e mesmo quando havia múltiplos planos em um filme, a sua apresentação era de controle dos exibidores, que decidiam quais rolos apresentar dependendo do interesse do público. Desde seu nascimento até a virada do século de 1900, o cinema havia ocupado um lugar secundário em meio às múltiplas formas de entretenimento popular existentes. Era comum que filmes fossem exibidos em shows de variedade, ou vaudevilles, sendo cercados por outras atrações. O cinema da época herdara a despreocupação em relação à narrativa, comum às atrações populares de então. Planos soltos eram encaixados entre diversas outras apresentações (COSTA, 2005, p. 43-46) e eram apreciados simplesmente pela sua capacidade de capturar e transmitir fragmentos da realidade em movimento. No livro *O Primeiro Cinema: Espetáculo, narração, domesticação*, publicado em 2005, Costa mostra que:

Para [Tom] Gunning os primeiros filmes têm como assunto sua própria habilidade de mostrar alguma coisa, de preferência uma coisa em movimento, seja ela uma bailarina de *Annabelle butterfly dance* (Edison, 1895), o grupo de trabalhadores de *Stortie d'usine* (Lumière, Louis Lumière, 1895) ou o próprio movimento da câmera diante da paisagem, como a panorâmica vertical de *Panorama of esplanade by night* (Edison, 1901) [...]. Estes *closes*, panorâmicas e *travelling* não fazem parte de nenhuma narrativa, sendo eles mesmos o objetivo e a atração dos filmes (COSTA, 2005, p. 120).

Karel Reisz (1966) aponta que a obra do francês Georges Méliès, se referindo especificamente ao filme *Cinderella* (1899), foi um marco importante na evolução da montagem, explorando a combinação de quadros para fins narrativos de forma pioneira em sua época, uma vez que, segundo o autor, o trabalho de Méliès foi capaz de aumentar o

escopo da realização fílmica para além de um único quadro. “Enquanto os Lumieres tinham se confinado a gravar eventos curtos de um único incidente, Méliès aqui [em *Cinderella*] tentou contar uma história de vários episódios” (tradução nossa) (REISZ, 1966, p. 17)⁹.

Apesar dos avanços impulsionados por Méliès, Reisz (1966, p. 17) e Marcel Martin (2005, p. 169) citam que certas características do estilo do diretor, limitaram a capacidade de Méliès de explorar o potencial da montagem cinematográfica. Sobre isso, Martin afirma que: “Méliès, paralisado pela imobilidade da sua câmara, não compreendeu a natureza da montagem e nem sequer suspeitou das suas possibilidades” (MARTIN, 2005, p. 169). Foi a partir dos esforços do estadunidense Edwin S. Porter, apontam ambos os autores (REISZ, 1966, p. 17; MARTIN, 2005, p. 170), que foi dado o próximo passo na evolução da montagem. Referindo-se ao filme *The Life of an American Fireman* (1902), de Porter, Reisz escreve:

A decisão de Porter de construir um filme de história a partir de material gravado anteriormente era sem precedentes. Isso implicava que o significado do plano não estava necessariamente contido em si, mas podia ser modificado pela junção desse plano a outros. (tradução nossa) (REISZ, 1966, p. 17)¹⁰

Neste momento, segundo Martin (2005, p. 170) se estabelece o que ele chama de “montagem narrativa”, uma que opera em função da construção de uma história. Nesse caso vale atentar para o comentário anterior, feito por Reisz, no qual está implícito um forte controle da montagem na construção narrativa, mais do que na natureza do que está mostrado no plano. Essa montagem narrativa de Porter, porém, se fragmentava em função de questões físicas, em função da impossibilidade de comportar em um único quadro os eventos desejados (REISZ, 1966, p. 22). É em 1911, com o filme *The Lonedale Operator*, do estadunidense D.W. Griffith, que começa um avanço decisivo em relação ao trabalho de Porter (MARTIN, 2005, p. 170), ao menos no que diz respeito ao avanço no sentido do aprimoramento narrativo do cinema.

Onde Porter poderia ter encenado uma elaborada sequência de perseguição e a fotografado da maneira que ela poderia ser vista por um espectador presente no lugar, Griffith tomou planos separados do perseguidor e do

⁹ “Whereas the Lumieres had confined themselves to recording short single-incident events, Méliès here [em *Cinderella*] attempted to tell a story of several episodes”

¹⁰ “Porter's decision to construct a story film from previously shot material was unprecedented. It implied that the meaning of a shot was not necessarily self-contained but could be modified by joining the shot to others. “

perseguido. Foi apenas quando as cenas chegaram à edição que elas transmitiram a desejada imagem da perseguição. (tradução nossa) (REISZ, 1966, p. 25)¹¹.

Mais do que fatores físicos, a montagem de Griffith acontece em função do drama; mais do que a tentativa de organizar a história de maneira lógica ou cronológica, a montagem de Griffith busca chocar imagens a fim de gerar efeitos expressivos (REISZ, 1966, p. 27; MARTIN, 2005, p. 173).

É, porém, importante dizer neste ponto que estas distinções entre as formas de montagem dos dois diretores – bem como os avanços subsequentes – não devem ser percebidas, comenta Costa (2005, p. 89-90), como uma evolução a caminho de uma versão suprema do cinema (uma que pressuporia a presença de uma narrativa), uma versão a qual teríamos alcançado, ou da qual estaríamos mais próximos do que os realizadores pioneiros. Costa escreve:

Porter estava de fato preocupado com algum tipo de continuidade, não a que foi consagrada por Griffith, mas uma outra continuidade, que envolvia inclusive o encavalamento de ações. Esta forma de continuidade se relacionava com outras formas de diversão popular que envolviam imagens projetadas. (COSTA, 2005, p. 89-90)

Nas obras de ambos os realizadores, observa-se forte compreensão acerca da composição de planos, mas o que Costa (2005, p. 89-90) demonstra é que as inclinações de Porter estavam muito mais relacionadas à reprodução de formas preexistentes de entretenimento, como as lanternas mágicas e os vaudevilles, enquanto havia em Griffith uma preocupação com a expressividade emocional da narrativa. Segundo a autora, esta continuidade narrativa havia sido privilegiada pela historiografia do cinema, pois “utilizava como referência o modelo do teatro e da literatura e não o das artes populares” (COSTA, 2005, p. 86). Distinção crucial, pois já mostra que a construção de uma narrativa não é necessariamente o objetivo final de todo o fazer fílmico, indica que desde o princípio há grande variedade nas formas e fazer montagem, e deixa claro que a conexão entre quadros não existe por conta de uma narrativa que os liga e que deve ser alcançada pela sua junção, isso seria perceber o processo de “ponta-cabeça”, ou ler “a história de trás para frente”, como cita Costa (2005, p. 89-90), em referência ao historiador do cinema Charles Musser. Isso demonstra que o cinema não se tornou melhor por se tornar mais narrativo, mas que esta é apenas uma entre possíveis formas

¹¹ “Where Porter might have staged an elaborate chase sequence and photographed it as it might be seen by a spectator present on the spot, Griffith took separate shots of the pursuer and the pursued. It was only when the scenes came to be edited that they conveyed the desired picture of a chase.”

de fazê-lo, uma forma da qual D.W Griffith é considerado o “patriarca”, em palavras de Eisenstein (2002, p. 98).

Assim, voltando à expressividade pioneira da montagem de Griffith, nota Martin que esta fez surgir um cinema eficaz em uma análise da realidade que vai além do simples olhar técnico (MARTIN, 2005, p. 183) e que busca também produzir criações intelectuais e mesmo metafóricas. Este papel da montagem, observado por Griffith, foi, segundo Reisz (1966, p. 27), aperfeiçoado pelos realizadores da escola soviética, como Sergei Eisenstein e Lev Kuleshov, a partir da década de 1920. De acordo com o autor: “eles [os diretores russos] planejavam, através de novos métodos de edição, não apenas contar histórias, mas interpretar e tirar conclusões intelectuais delas”. (tradução nossa) (REISZ, 1966, p. 27)¹².

Sobre os estudos do papel da montagem feito pelos soviéticos, é importante citar o chamado “efeito Kuleshov”. Resultado de um experimento feito pelo já citado realizador russo, que dá nome ao efeito, este é uma ilustração do poder que a justaposição de quadros tem na criação de sentido. No experimento, foram apresentadas ao público três sequências: uma justapunha o quadro do rosto de um ator e a imagem de um prato de sopa; outra o rosto do ator e a imagem de um caixão com uma mulher morta; e uma terceira justapunha o rosto do ator e a imagem de uma garota brincando. Perguntado sobre as sequências, o público comentou sobre a versatilidade do ator, sua competência em demonstrar diferentes emoções - fome na primeira sequência, tristeza na segunda, e alegria na terceira. Acontece que na verdade em todas as sequências o quadro do rosto do ator era o mesmo, o experimento mostrou que a construção do sentido das sequências estava na interpretação subjetiva da justaposição dos quadros (REISZ, 1966, p. 30; CANELAS, 2010, p. 05).

Está, neste experimento, demonstrada a ideia de que se cria a partir da montagem de dois planos um todo cujo valor é de magnitude exponencialmente maior do que a soma dos valores possuídos individualmente por cada uma das partes que a integram. Uma união que não pode ser definida pelas partículas, mas que, escreve Eisenstein, existe apenas no resultado de sua “cópula” (EISENSTEIN, 2002, p. 36). Em analogia composta por Eisenstein: “um tom azul é misturado a um tom vermelho e o resultado se chama de violeta, e não de uma ‘dupla exposição’ de vermelho e azul.” (EISENSTEIN, 2002, p. 16).

O que caracteriza essa combinação, que resulta, por exemplo, no efeito observado nos espectadores do experimento de Kuleshov é, segundo Eisenstein, a “colisão” entre os planos, “o conflito de duas peças em oposição entre si” (EISENSTEIN, 2002, p. 42), conceito que,

¹² “They planned, by means of new editing methods, not only to tell stories but to interpret and draw intellectual conclusions from them”

inclusive, se opõe ao entendimento do próprio Kuleshov a respeito da montagem.

Ao narrar conversas que teve com seu amigo Vsevolod Pudovkin, outro diretor soviético, Eisenstein explica que em desacordo com seu conceito de montagem como “conflito”, havia outra escola de pensamento difundida por realizadores como Kuleshov, que entendia a montagem enquanto “construção”, soma de elemento para a apresentação de uma ideia. Nas palavras do pensador russo: “formado pela escola de Kuleshov, ele [Pudovkin] defende em alto e bom som uma compreensão da montagem como uma *ligação* de peças. Formando uma cadeia. Novamente, ‘tijolos’. Tijolos arrumados em série para *expor* uma ideia.” (EISENSTEIN, 2002, p. 42). Apesar deste trabalho estar ainda em suas páginas iniciais, já vimos aqui o suficiente para concordar com Eisenstein quando ele diz que este é “um conceito totalmente falso! Isto significa a definição de um determinado objeto apenas em relação à natureza de seu externo” (EISENSTEIN, 2002, p. 52).

A definição de montagem como construção, ou “ligação”, rouba o plano de suas características próprias e o define pelo todo que ele ajuda a constituir. Sob esta ideia, mais uma vez o processo da montagem é percebido “de trás para frente”. Considerada a ideia de “conflito”, é dada a cada plano uma dinâmica própria, que no embate com os demais planos impulsiona o filme. Eisenstein complementa esta ideia escrevendo que:

O plano não é um elemento da montagem. O plano é uma célula da montagem. Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou o embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem. O que, então caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula - o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão. (EISENSTEIN, 2002, p. 42)

Segundo a pesquisadora brasileira Irene Machado, em *Diagramas e as formas que pensam: experiências gráficas com o signo cinematográfico* (2016), “sem dúvida, a noção de conflito que atravessa sua obra [de Eisenstein] e se multiplica em diferentes procedimentos composicionais torna-se uma chave funcional do raciocínio dedutivo da montagem” (MACHADO, 2016, p. 197). Estes são os pressupostos iniciais do conceito de montagem como entendido aqui. A montagem como organização dos quadros, a combinação dos planos. A montagem enquanto um processo criativo intelectual de organização e planejamento dos embates entre os estímulos perceptuais próprios aos quadros. Não uma montagem pensada somente como processo técnico de construção fílmica e narrativa.

2.1.1. Tipos de montagem

Abordada a “montagem” sobre a qual discurramos aqui, seus diferentes tipos, suas diferentes formas de organização, devem ser também estabelecidas. De Eisenstein, que escreveu no final da década de 1920, traremos cinco categorias de montagem: a montagem métrica, a montagem rítmica, a montagem tonal, a montagem atonal e, por fim, a montagem intelectual. Segundo Martin, estas categorias são a "melhor tabela de montagem, porque ela comporta (ainda que a sua leitura seja um pouco difícil) todos os tipos de montagem, dos mais elementares aos mais complicados" (MARTIN, 2005, p.186).

A montagem métrica, segundo Eisenstein, é aquela realizada em função da medida do plano, na qual o conteúdo está subordinado aos “comprimentos absolutos” dos quadros (EISENSTEIN, 2002, p. 79). Este tipo de montagem seria o mais básico, aquele no qual a função de um quadro é decifrada na sua relação métrica com os demais, uma vez que esta se estabelece através de “compassos” - análogos aos compassos musicais – que utilizam do plano apenas a sua característica dominante, aquela primeira que se destaca aos olhos. (EISENSTEIN, 2002, p.79-80).

A montagem rítmica, segundo explicitada por Eisenstein, teria uma de complexidade um pouco maior que a métrica, nela ainda encontra-se uma característica métrica na sequência, mas neste caso a rigidez do compasso “musical” é flexibilizada porque é levada em consideração a natureza dos fragmentos, os conteúdos dos planos montados. Ainda altamente inteligível, nela o comprimento do plano é determinado pela necessidade da sua ação interna. (EISENSTEIN, 2002, p. 80).

A montagem tonal de Eisenstein é aquela baseada na necessidade da “dominante”, impulsionada pela movimentação interna ao fragmento. “Movimentação” aqui não entendida como movimento físico somente, mas também enquanto aquilo que metaforicamente move o plano, que nela expressa, que o determina, seu “tom”. (EISENSTEIN, 2002, p. 81-82)

A montagem atonal, escreve Eisenstein, é um que surge do conflito entre a dominante do plano e todos os demais apelos nele presentes (EISENSTEIN, 2002, p. 84). Refletindo a gradual evolução apresentada nas categorias anteriores, a montagem atonal leva em consideração ainda mais especificidades internas ao quadro. Nela são reconhecidas as influências externas ao plano, a determinante o plano, mas também seus elementos não determinantes, sua atonalidade.

A última categoria de montagem trazida por Eisenstein é a montagem intelectual. Esta categoria de montagem também é constituída por tons, métrica e atonalidades, porém a

natureza destas não é física, fisiologia, nas palavras de Eisenstein, mas intelectuais, isto é, “conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas” (EISENSTEIN, 2002, p. 86).

Já de Martin, traremos aqui os tipos de montagem que ele chama de “montagem narrativa”. Estas são, segundo o autor, tipos de montagem que descrevem a preocupação não com tonalidades estéticas e expressivas, mas aquelas que dizem respeito à descrição de uma ação, uma sequência de acontecimentos, tipos de montagem nos quais a relação cena a cena normalmente tem maior relevância do que a relação quadro a quadro (MARTIN, 2005, p. 196-197). Nesses tipos de montagem a cronologia é o fator determinante. São quatro os tipos de montagem narrativa expostos por Martin: a montagem linear, a montagem invertida, a montagem alternada, e a montagem paralela.

A montagem linear é aquela na qual a cronologia é respeitada totalmente, na qual os avanços entre cenas são feitos de maneira a obedecer à lógica temporal e causal dos acontecimentos apresentados. É o tipo mais simples de montagem, e o mais comum, é aquele no qual o tempo é representado linearmente em sentido ao futuro (MARTIN, 2005, p. 197).

A montagem invertida é a montagem que faz o oposto da linear. Com ela são desrespeitadas as regras lógicas que regem o tempo e a narrativa. A cronologia da história é apresentada fora de ordem, seja através de regressos ao passado, pulos para o futuro ou mesmo da inversão total da ordem cronológica dos acontecimentos (MARTIN, 2005, p. 197).

A montagem alternada é aquela comumente reconhecida em filmes de perseguição, nos quais ações simultâneas, mas ocorridas em locais, ou de pontos de vista, diferentes são intercaladas. No caso da montagem alternada, segundo Martin, estas cenas justapostas sempre convergem. Este é o tipo de montagem apoiado no paralelismo, na contemporaneidade entre diversas ações (MARTIN, 2005, p. 197-198).

Por fim, a montagem paralela é a montagem na qual são intercaladas cenas, independentemente da simultaneidade dos acontecimentos. A função desta alternância de fragmentos é a confrontação de cenas a fim de gerar significados (MARTIN, 2005, p. 200).

2.2. A narrativa no cinema

Como sugerido na seção anterior deste trabalho, apesar do destaque da montagem nas obras cinematográficas - especialmente na obra escolhida para esta análise - em sua maioria, as técnicas aplicadas pelos realizadores existem convencionalmente em razão da construção de uma narrativa. Em *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa* (1976), o semiólogo

francês Roland Barthes afirma que, “a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade” (BARTHES, 1976, p. 19).

Nos produtos cinematográficos, as narrativas são construídas cuidadosamente e apresentadas de forma a causar efeitos específicos de intenção dos realizadores. As obras do cinema clássico hollywoodiano, por exemplo, têm todos os seus elementos de produção planejados de maneira a valorizar a organização dos eventos da narrativa e ações em função dos avanços e da inteligibilidade da história, como nota o teórico estadunidense David Bordwell em *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos* (2005):

Na construção clássica da fábula, a causalidade é o princípio unificador primário. As analogias entre personagens, cenários e situações fazem-se presentes, mas no plano denotativo qualquer paralelismo é subordinado ao movimento de causa e efeito. As configurações espaciais são motivadas realisticamente (a redação de um jornal deve conter mesas, máquinas de escrever, telefones) e, principalmente por necessidade composicional (a mesa e a máquina de escrever serão utilizadas para redigir matérias jornalísticas relevantes, os telefones constroem ligações fundamentais entre os personagens). (BORDWELL, 2005, p. 280)

O período clássico hollywoodiano descrito por Bordwell (2005, p. 277) abrange majoritariamente obras desenvolvidas entre as décadas de 1910 e 1960, entretanto, o autor aponta que as características desse classicismo hollywoodiano, por conta da popularidade comercial internacional da indústria cinematográfica estadunidense, permanecem no cinema de múltiplos autores e lugares. Bordwell escreve:

O mais importante é o fato de que qualquer abordagem autoral diferenciada da narração permanece caracteristicamente nos limites do clássico, criando normas extrínsecas que se conformam às intrínsecas ou as ampliam. [...] E qualquer cinema alternativo, ou de oposição, se utilizará da narração para suscitar tipos distintos de atividade. (BORDWELL, 2005, p. 300-301)

Assim, seria inevitável que diversos dos elementos dessa estrutura narrativa, chamada por Bordwell de “canônica” (2005, p. 280) estivessem presentes também em *Babel*. No mesmo texto, Bordwell (2005, p. 278-280) apresenta algumas características básicas das narrativas clássicas. Dentre estas estão a apresentação de personagens bem definidos, o estabelecimento de um objetivo claro a ser alcançado, a exposição dos personagens a situações de conflito, e uma resolução na qual está apresentado claramente o alcance ou não

do objetivo. O autor afirma também que há sempre dentre os personagens um que tem suas características expostas de maneira mais clara e detalhada, em relação aos demais, o protagonista. Este protagonista no cinema clássico é, segundo Bordwell, o principal agente causal da narrativa, e suas ações ecoam com mais força no estado da trama. Entende-se então que as narrativas dizem respeito às relações causais entre os eventos da obra, e aos agentes envolvidos nestes eventos.

Dois termos importantes para a análise da narrativa, trazidos pelo autor (BORDWELL, 2005, p. 178) são os conceitos “história” e de “trama”. O primeiro, citando o formalismo, Bordwell chama também de “fábula”, esse termo se refere ao conjunto de eventos em ordem cronológica natural. A “trama”, em referência aos autores formalistas, também chamada de “syuzhet” por Bordwell, se refere à como é apresentada a “história” no texto da obra. Nesta diferenciação está implícita uma dualidade na natureza da narrativa. Considerada a separação entre “história” e “trama”, estabelece-se certo grau de independência entre ambos, pois fica sugerido que não é obrigação daquele que constrói a “trama” fazê-lo de acordo com a estrita obediência à cronologia da “história”. Este caráter de dualidade temporal da narrativa é explorado a fundo no texto *A dupla temporalidade: os grandes conceitos de análise do tempo* (2009), dos autores André Gaudreault e François Jost.

Jost e Gaudreault apontam que as narrativas têm em sua natureza duas distintas temporalidades (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 134). A primeira é inerente à cronologia daquilo que eles chamam de “diegese”, referindo-se ao universo criado pela ficção. A esse primeiro tipo de temporalidade eles chamam de “tempo da narrativa” (ou “TN”) (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 149). A segunda temporalidade, segundo os autores, depende do ato de contar, e eles a chamam de “tempo da história” (ou “TH”) (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 149). Sobre como interagem estas duas, os Gaudreault e Jost escrevem o seguinte:

No universo construído pela ficção, a diegese, um fato pode ser definido pelo lugar que ocupa na suposta cronologia da *história*, pela sua duração e pelo número de vezes que intervém. Para mostrar esse acontecimento, O narrador, no entanto, não é obrigado a respeitar essa *temporalidade diegética*: pode escolher começar por uma ocorrência ou por outra, pode relatá-la extensivamente, ou pelo contrário, sucintamente, pode lembrá-la uma ou várias vezes. Sua narrativa possui uma temporalidade específica, distinta da narrativa da história. (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 134)

Em seguida, Gaudreault e Jost (2009, p. 134) estabelecem que estes dois eixos

temporais articulam-se em três níveis, aqueles sugeridos no excerto acima. Primeiramente interação no nível da “ordem”, que se baseia na escolha da sucessão da apresentação dos acontecimentos “diegéticos” (da diegese) na obra. Quanto à ordem, o tempo na narrativa pode coincidir ou não com a ordem pressuposta pelo tempo da história (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 134-138).

O segundo nível proposto é o da “duração”, que diz respeito ao tempo que se leva para apresentar um acontecimento no tempo da narrativa, em relação ao suposto tempo que este evento levaria para acontecer no tempo da história. Neste caso, para cada evento retratado, sua duração no tempo da narrativa pode ser igual, maior, ou menor do que sua duração no tempo da história (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 149- 154).

Por fim, Gaudreault e Jost trazem o nível da “frequência”, no qual se observa o número de vezes que um acontecimento é apresentado no tempo da narrativa, em relação ao número de vezes que acontece no tempo da história. A esse respeito, a frequência de um acontecimento, ou o número de vezes que um evento é mostrado no tempo da narrativa, pode ser maior, menor, ou igual à quantidade de vezes que presumidamente este sucedeu-se na cronologia da diegese, no tempo da história (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 154-155).

Outra diferença crucial entre termos de importância para as narrativas e para a montagem filmicas deve ser estabelecida, é esta a diferença entre “cena” e “sequência”. Em *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2005), o teórico brasileiro Ismail Xavier (2005, p. 27) afirma que é uma “cena” cada unidade espaço-temporal do filme. Assim, há uma mudança de cena quando é mostrada uma mudança de espaço ou uma passagem de tempo. Enquanto que é tradicionalmente dado o nome de “sequência” às unidades de um filme identificadas por uma cena, ou por um conjunto de cenas, unidas por sua posição na narrativa ou a fim de que cumpram uma função dramática (2005, p. 27).

Estudar a construção das narrativas cinematográficas por meio da montagem requer lidar com diferenciações conceituais tais quais as apresentadas nesta seção, pois estas dizem respeito a escolhas fundamentais que tocam diretamente a montagem, seja nas escolhas quanto aos arranjos espaciais, temporais, causais, ou relativos à apresentação das ideias da narrativa.

2.3. O diagrama

Apresentadas a montagem e a narrativa, cabe agora abordarmos as formas de representação que utilizaremos para buscar a compreensão das maneiras como essas se

relacionam em *Babel*. Em *Semiótica* (1990), o semioticista estadunidense Charles Sanders Peirce descreve aquilo que chama de “representâmen icônico”, ou “ícone” (PEIRCE, 1990, p.64), que é, segundo o autor, um signo que representa algo à medida que as qualidades da sua materialidade se assemelham as daquela coisa (PEIRCE, 1990, p.64). De acordo com a semioticista brasileira Lucia Santaella, em *A teoria geral dos signos* (1995), o ícone é aquele signo cuja relação com o objeto que representa se põe em virtude de ter propriedades idênticas as do objeto que representa (SANTAELLA, 1995, p. 141).

Santaella, baseada nos escritos de Peirce, sistematizou o ícone em três distintos graus, que vão, segundo ela, do “ícone puro”, ao “ícone atual”, e o “signo icônico” (SANTAELLA, 1995, p. 145), o último, objeto de nossa maior atenção. Nas palavras da autora, estes três níveis do ícone se constituem da seguinte forma:

O ícone puro diz respeito ao ícone como mônada indivisível e sem partes e, como tal, trata-se de algo mental. O ícone puro é uma *cosa mentale*, meramente possível, imaginante, indiscernível sentimento da forma ou forma do sentimento, ainda não relativa a nenhum objeto e, conseqüentemente, anterior à geração de qualquer interpretante. O ícone atual diz respeito à função desempenhada pelo ícone nos processos perceptivos e, com tal, é relativo ao aspecto obsistencial (diádico) do ícone, tendo, por isso mesmo, duas faces: 1) qualidade de sentimento, na identidade formal e material entre signo e objeto; e 2) possíveis associações por semelhança. O signo icônico, por sua vez, já mais sistematizado por Peirce, diz respeito a algo que já se apresenta como signo representando alguma coisa, e, como tal, intrinsecamente triádico, embora se trate de uma tríade não genuína, visto que regida por relações de comparação e cuja referência ao objeto se dá por semelhança. (SANTAELLA, 1995, p. 145)

No que concerne ao “signo icônico”, são três as subdivisões propostas explicitamente por Peirce. Os signos icônicos podem ser: “imagens”, “metáforas”, ou “diagramas” (PEIRCE, 1990, p.64; SANTAELLA, 1995, p. 145). Imagens, para Peirce, são ícones que se aproximam daquilo que representam por semelhanças simples entre a aparência do signo (ou “representâmen”) e a aparência do objeto, proximidade das qualidades de sua materialidade, seja na sua forma, volume, cor, textura etc., como em uma pintura, que pode representar características similares às daquilo que retrata. Imagens são ícones no nível da primeiridade, relacionados às qualidades primeiras expressadas no representâmen (PEIRCE, 1990, p.64; SANTAELLA, 1995, p. 156).

As “metáforas” são os signos icônicos que se aproximam das coisas que representam

por meio de paralelismos, através deles são extraídas as “potencialidades representativas” de um representâmen, e estas são relacionadas com paralelos externos, o que requer, evidentemente, segundo Santaella, alto grau de acionamento de significados (PEIRCE, 1990, p.64; SANTAELLA, 1995, p. 157). São, pois, ícones no nível da terceiridade.

Ao diagrama, por sua vez, cabe representar objetos através das relações que são internas a estes objetos, as relações estabelecidas pelas partes representadas no diagrama, não havendo necessidade de que exista semelhança entre a aparência do diagrama e aquela da coisa que ele representa (PEIRCE, 1990, p. 66; SANTAELLA, 1995, p. 157). Santaella escreve que são diagramas “todos os tipos de gráficos de quaisquer espécies” (1995, p. 157). Para efeito de comparação, um mapa urbano é uma imagem, enquanto que mapas de trens metropolitanos são usualmente diagramas, não buscando representar fielmente a geografia de uma cidade, como faz um mapa, mas sendo simplificado para conter apenas as informações necessárias para a compreensão das relações entre as linhas de trem (em quais pontos se cruzam, quantas estações cada uma contém, etc.). Aos diagramas não cabe a simples semelhança em aparência com o objeto, como na imagem, nem há no diagrama o mesmo nível de “trabalho de mentalização” (SANTAELLA, 1995, p. 157) e paralelismo entre signos encontrado nas metáforas, neles estão os movimentos das relações e interações. São signos icônicos postos assim no nível da secundidade.

Irene Machado, ainda em *Diagramas e as formas que pensam: experiências gráficas com o signo cinemático* (2016), sugere que a representação relacional que é de natureza do diagrama implica em compreender o pensamento e a constituição de sentido como “ato”, como movimento, uma representação diagramática como apreensão da dialogia possível entre as ideias do mundo, processo que expressa trajetórias, método dialógico que se qualifica como “semiose”, ou geração de signos (MACHADO, 2016, p. 172-176).

Machado afirma que os diagramas estão integralmente ligados à procura pela constituição dos sentidos, e aos modos mais fundamentais de como construímos processos de pensamento a partir dos signos que elaboramos para representar os objetos do mundo (MACHADO, 2016, p. 171). A autora escreve que, “do ponto de vista semiótico, os caminhos pelos quais se percorre em busca de construção de sentido constrói um signo próprio do movimento cujo traçado elementar o oferece como diagrama” (MACHADO, 2016, p. 174).

Assim, a investigação quanto à construção de sentido demandaria, naturalmente, uma representação diagramática do pensamento para ser alcançada. Irene Machado nota que mesmo nas pesquisas de C.S. Peirce sobre os signos cinemáticos, ou nos estudos de S.

Eisenstein sobre dos movimentos perceptual-cognitivos ligados à imagem do cinema, o diagrama foi uma forma de pensamento privilegiada nas investigações desses teóricos. A autora escreve que a lógica do pensamento, para ambos os autores, “não resulta de um sistema sígnico verbalmente constituído por semelhanças, mas sim de sistemas semióticos engajados no desenvolvimento de signos cinemáticos – signos em movimentos visuais” (MACHADO, 2016, p. 196).

A tentativa de alcançar a compreensão quanto ao papel da montagem na construção da narrativa em *Babel*, pede, essencialmente, que exploremos as relações que são estabelecidas entre os diversos elementos compositivos do filme. E a busca deste objetivo será aqui realizada na observação acerca de como se organizam os relacionamentos entre as sequências que integram *Babel*. Estes esforços serão iniciados através da construção de diagramas que representem esses relacionamentos e retratem as formas como dialogam as sequências do filme.

3. As Relações em *Babel*

Nas representações diagramáticas das relações entre as sequências no filme *Babel*, exploraremos os movimentos da montagem sempre em função das suas temporalidades da obra. Pois são as estruturas de tempo aquelas em conflito na fragmentação da montagem em *Babel*. É o tempo da história (TH) do filme que é subvertido pela fragmentação da montagem, não as relações espaciais ou a caracterização de personagens, por exemplo. A montagem apresenta um tempo da narrativa (TN) que segue a despeito da causalidade pressuposta da diegese. É sobre o tempo, mais notoriamente que a montagem em *Babel* intervém na narrativa.

Por isso, na construção dos diagramas, consideraremos inicialmente a ordem das sequências no tempo da narrativa (TN), ou como estão arranjados na trama; depois, qual a extensão das sequências; e, subsequentemente, levaremos em conta o lugar das sequências na sua cronologia diegética, sua a posição no tempo da história (TH). O resultado desta observação, exporemos na forma de gráficos que dispõem informações em função do tempo no eixo horizontal, e informações sobre o conteúdo das sequências no eixo vertical. Tratam-se assim, de diagramas das sequências do filme, mostrando as relações entre as sequências narrativas em função da temporalidade com a qual interagem.

3.1. As histórias em *Babel*

Como citado em seções anteriores deste trabalho, em *Babel*, são narradas quatro histórias. Estas histórias fazem parte de uma mesma continuidade, compartilhando personagens, eventos e ações cujas consequências são percebidas entre elas. Porém, o que separa estas narrativas umas das outras é o fato de que cada uma delas é apresentada do ponto de vista de um personagem, ou grupo de personagens, diferente. Seguem abaixo um apanhado destas histórias, para melhor compreensão daquilo que é tratado na obra.

A primeira das histórias narradas é apresentada do ponto de vista de dois irmãos marroquinos adolescentes, Yussef (Boubker Ait El Caid) e Ahmed (Said Tarchani). A dupla recebe de seu pai, que é pastor de cabras, um fuzil que acabara de comprar. Junto com arma recebem a responsabilidade de usá-la para matarem os chacais que encontrarem nas montanhas enquanto pastoreiam seus animais. Antes de saírem em missão, entretanto, é mostrado que Yussef costuma espiar sua irmã nua, motivo pelo qual é repreendido por Ahmed.

No primeiro dia com a arma, Yussef acidentalmente atinge uma turista estadunidense em um ônibus de viagem, numa tentativa de provar para Ahmed seu domínio sobre a arma e o alcance dos projéteis. Os irmãos então tentam esconder seu envolvimento no ocorrido. A partir das capsulas de projéteis encontradas nas montanhas, a polícia descobre o modelo da arma que as disparou e logo chegam ao homem que vendeu o fuzil ao pai dos meninos. Ele é interrogado e apanha dos policiais, então conta que havia ganhado a arma de um turista japonês a quem serviu como guia anos antes, e diz que vendera o fuzil no dia anterior. Os policiais seguem a procura do pastor de cabras, mas no caminho encontram Yussef e Ahmed e pedem informações sobre o caminho a eles. Os irmãos despistam os policiais e vão para casa, contar a seu pai o que aconteceu. Quando descobre que a polícia está à procura de seus filhos, o pastor foge com Yussef e Ahmed. Mas os policiais os alcançam e em uma troca de tiros Ahmed é atingido. Yussef então se entrega.

A segunda história apresentada no filme é contada do ponto de vista de uma babá mexicana que trabalha nos Estados Unidos, seu nome é Amelia (Adriana Barraza). O primeiro que vemos de Amelia é ela atendendo um telefonema de seu patrão, que está em viagem com a esposa no Marrocos. Seu patrão avisa que ela poderia folgar no dia seguinte, entretanto, na manhã seguinte, em um segundo telefonema, Amelia é avisada de que não poderá mais folgar, pois não há outra pessoa para cuidar das crianças. Frustrada por este ser o dia do casamento de seu filho, Amelia procura pessoas para tomarem conta das crianças, mas fracassa e resolve levá-las consigo para a festa de casamento no México, sem a autorização dos pais das crianças.

Após a festa, Amelia e as crianças são levadas de volta aos Estados Unidos em carona de carro com seu sobrinho, que está embriagado e armado. Na fronteira, são abordados pelas autoridades, e questionados quanto à permissão para viajarem com as crianças. Assustado, o sobrinho de Amelia inicia uma fuga. Em seguida, ele abandona Amelia e as crianças à beira da estrada, e segue com a guarda da fronteira em sua perseguição. Amelia se perde no deserto com as crianças. Depois as perde de vista, ao se afastar para buscar ajuda. Ao encontrar guardas, ela avisa sobre as crianças e após ser detida é deportada para o México.

A terceira história mostrada em *Babel* acompanha um casal estadunidense, Richard (Brad Pitt) e Susan (Cate Blanchett), em uma viagem ao Marrocos. As férias internacionais do casal são uma tentativa de reconciliação após o afastamento entre eles, decorrente da morte de um de seus filhos. Na primeira cena dessa história, Susan e Richard aparecem em um restaurante marroquino, eles discutem e a tensão entre eles fica evidente. Na cena seguinte, Susan dorme ao lado de Richard em um ônibus que segue na estrada, quando é

repentinamente atingida por um tiro que atravessa a janela ao lado do seu assento. O hospital mais próximo de onde estão é muito longe para que possam levá-la para ser tratada, então o guia do grupo de turistas do qual o casal faz parte os leva para sua vila, para que de lá busquem ajuda.

Na vila, Susan é tratada por um veterinário e Richard faz telefonemas. A ajuda demora a chegar, e temendo que o tiro tivesse se originado das armas de algum tipo de grupo terrorista, os outros turistas abandonam Richard e Susan. Horas depois, um helicóptero chega ao resgate de Susan e leva o casal para um hospital. Lá, Richard faz uma ligação para casa, avisando a babá de seus filhos que no dia seguinte ela poderia folgar, pois sua cunhada arranjaria alguém para render seu serviço. Em seguida Richard chora ao falar com seu filho ao telefone enquanto Susan passa por uma cirurgia.

A quarta história no filme é sobre uma jovem japonesa, Chieko Wataya (Rinko Kikuchi). Cheiko é uma adolescente surda que vive com seu pai, e é órfã de mãe. Sua primeira cena é em uma partida de vôlei, da qual ela é expulsa por discutir com o árbitro. No vestiário, após o jogo, ela conversa com suas amigas e combina de encontra-las mais tarde naquele dia em uma lanchonete, nessa conversa sabemos também que Cheiko é virgem, e que isso é para ela motivo de incômodo, como ficará cada vez mais claro no desenrolar de sua história.

Após uma consulta odontológica na qual Cheiko assedia um dentista, ela encontra suas amigas como combinado, e na lanchonete ela e uma amiga são constrangidas por um grupo de rapazes por conta de sua surdez. Irritada, Cheiko tenta chamar a atenção de um outro grupo de rapazes tirando sua calcinha e deixando que eles vejam por baixo de sua saia enquanto está sentada em uma mesa próxima. Elas e suas amigas dão risadas e se divertem com a situação. Depois disso Cheiko retorna para casa e encontra uma dupla de policiais à procura de seu pai. O pai não se encontra em casa, então um dos policiais deixa seu cartão com Cheiko. Mais tarde, ela sai novamente com uma amiga, encontram outros amigos na rua. Eles bebem, se drogam, e vão para uma boate. Cheiko se diverte, Até que ela vê sua amiga beijando um rapaz pelo qual ela havia se interessado. Chateada, ela segue de volta para casa.

Chegando ao seu prédio, Cheiko pede ao porteiro que telefone para o policial que havia encontrado mais cedo. Ele vai até seu apartamento, Cheiko o recebe e eles conversam. Ela pensa que o motivo da visita do policial é a morte de sua mãe, pois teme que seu pai ainda seja considerado suspeito de sua morte, então ela explica ao policial como a mãe cometeu suicídio pulando da varanda. Porém, o homem esclarece que o procura, pois houve um

incidente no Marrocos envolvendo um fuzil que estava registrado sob seu nome. O policial avisa que está de saída, então Cheiko pede que ele espere, sai da sala onde estão, e retorna nua, indo em ao policial. Atônito, ele não impede sua aproximação inicial, mas logo a afasta. Cheiko chora e o homem a abraça.

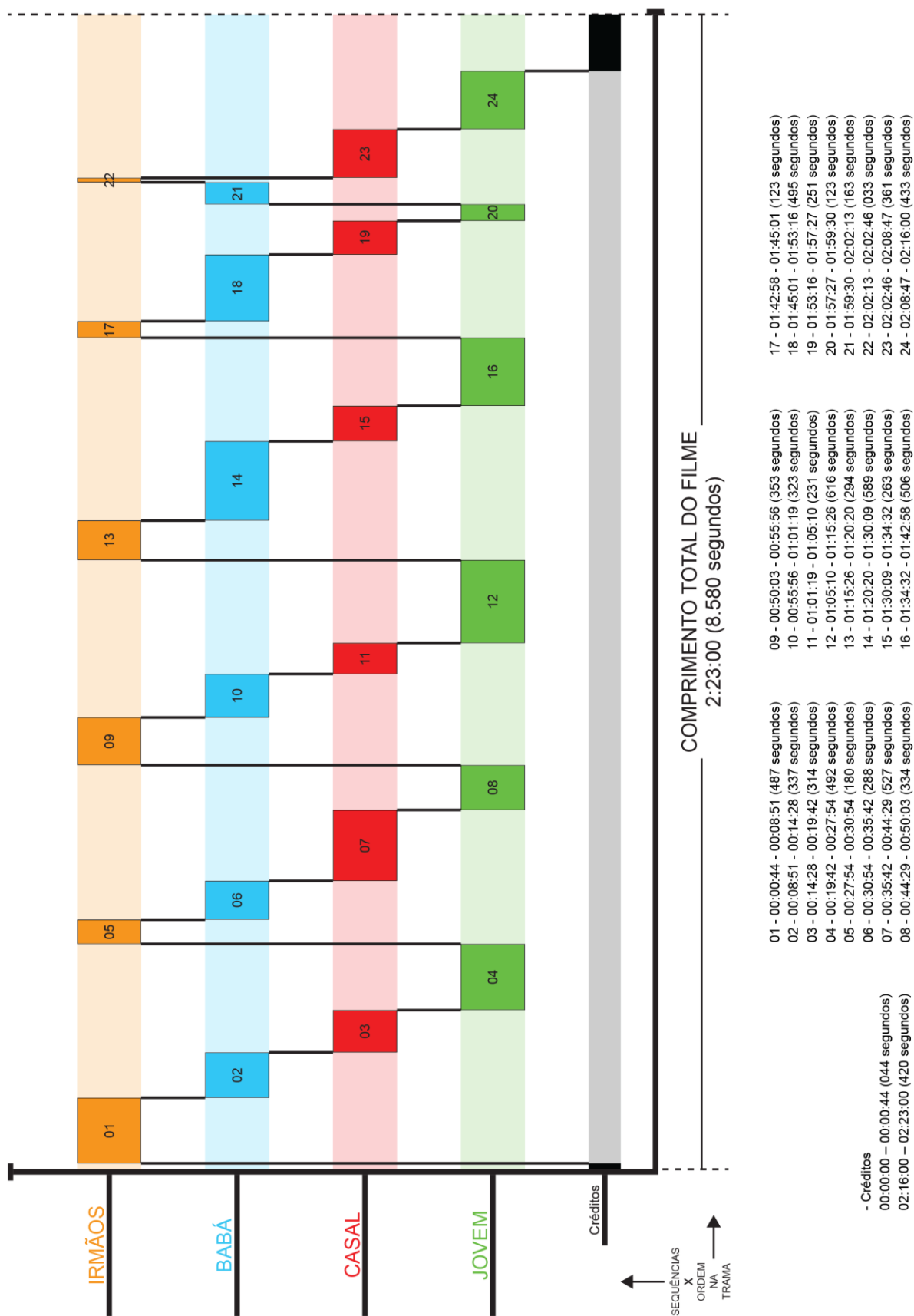
Deixando o apartamento, o policial encontra o pai de Cheiko ao sair do elevador. Ele então explica que seu fuzil havia sido usado como arma em um atentado contra uma turista americana no Marrocos. O pai conta que havia presenteado o fuzil para seu guia em uma viagem de caça que fizera ao Marrocos anos antes. O policial pede que compareça na delegacia no dia seguinte para prestar depoimentos oficiais, e ele concorda. Então o policial presta condolências ao pai de Cheiko pela morte de sua esposa, dizendo que Cheiko havia contado a ele sobre seu suicídio saltando da varanda. Incomodado com o comentário, o pai conta que sua esposa não havia morrido daquela maneira, mas que teria cometido suicídio com disparando um tiro contra sua cabeça. Ao chegar em casa, o pai de Cheiko a encontra nua na varanda, apoiada na balaustrada. Ele se aproxima assustado, Cheiko o abraça com força e chora.

3.2. Diagrama da ordem narrativa

Babel tem uma duração total de 2 horas e 23 minutos, ou 8580 segundos, e é constituído por 24 sequências. As sequências com as quais trabalharemos são delimitadas na trama pelas transições entre as quatro histórias que o filme conta. É marcado o início de uma sequência sempre que se parte de uma cena que integre de uma das quatro histórias para uma cena que constitua qualquer uma das demais histórias. Se primeiramente nos é mostrado o momento no qual os irmãos marroquinos disparam contra o ônibus, mas a cena que a segue trata da babá mexicana, por exemplo, é determinado no final da cena do disparo o encerramento de uma sequência, e no início cena seguinte o começo de uma nova sequência.

Compreendemos que a montagem neste filme é feita principalmente com base nestas sequências – mais do que com base nas cenas ou quadros. Pois é a ordem destas sequências que é manipulada para que o filme alcance a fragmentação cronológica que constitui a montagem “invertida” (MARTIN, 2005, p. 197) empenhada em *Babel*. Segue uma representação diagramática destas sequências, por história, em função da sua ordem na trama:

Diagrama 1: Sequências e Ordem na Trama



Como é possível observar no diagrama 1, as 24 sequências (os blocos coloridos, numerados de 01 a 24) são divididas em partes iguais entre as quatro histórias (no gráfico como, “irmãos”, “babá”, “casal”, e “jovem”, respectivamente, representadas em laranja, azul, vermelho, e verde), totalizando seis sequências em cada uma. Entretanto, o comprimento em segundos varia consideravelmente entre sequências, sendo a sequência 12 a maior, com cerca de 616 segundos, e a mais curta, a sequência 22, com apenas 33.

Mesmo com a variação de tamanhos entre as sequências, elas são apresentadas em *Babel* com uma alternância bastante regular. A ordem de primeira aparição de cada história – irmãos marroquinos na sequência 01, a babá mexicana na sequência 02, casal estadunidense na sequência 03, e jovem japonesa na sequência 04 – dá início a um ciclo que só é quebrado na transição entre a sequência 20 e a sequência 21, já a cerca de 16 minutos do encerramento da obra, quando ao invés de sairmos da história da jovem japonesa de volta para a dos irmãos marroquinos – como se esperaria pela ordem mantida até aquele ponto no filme – o corte nos leva à conclusão da história da babá mexicana na sequência 21.

Neste gráfico vemos estabelecida uma estrutura que guia a transição entre histórias, um movimento repetido entre as sequências, sempre desenrolando a trama em direção à história da jovem japonesa, e de volta para os irmãos marroquinos. Neste caso, na organização das sequências são priorizados não os conflitos entre cenas, mas o posicionamento definido para as sequências de cada uma das histórias ocuparem nesta estrutura geral. Este é um aspecto da montagem, que com base em Eisenstein (2002, p.79-80), podemos dizer que tem características métricas, contendo uma estrutura que é preenchida criando um compasso baseado mais nos comprimentos das sequências e menos nas especificidades de cada plano.

Na transição entre as sequências 20 e 21, vemos características internas às sequências inspirarem uma quebra nesta estrutura. É precisamente no momento no qual as histórias se aproximam de suas conclusões e as sequências se tornam menores e mais rápidas que a quebra acontece. Aspectos dramáticos das sequências entram em embate com a estrutura preestabelecida, necessidades inspiradas pelo conteúdo das sequências, tanto do ponto de vista dramático quanto estrutural, passam a informar a composição das sequências, mesmo que levemente. Entendemos, por isto, que na montagem de *Babel*, neste momento, assume-se um caráter "rítmico" (EISENSTEIN, 2002, p. 80), no compasso criado é flexibilizado para abarcar aquilo que é específico a uma sequência.

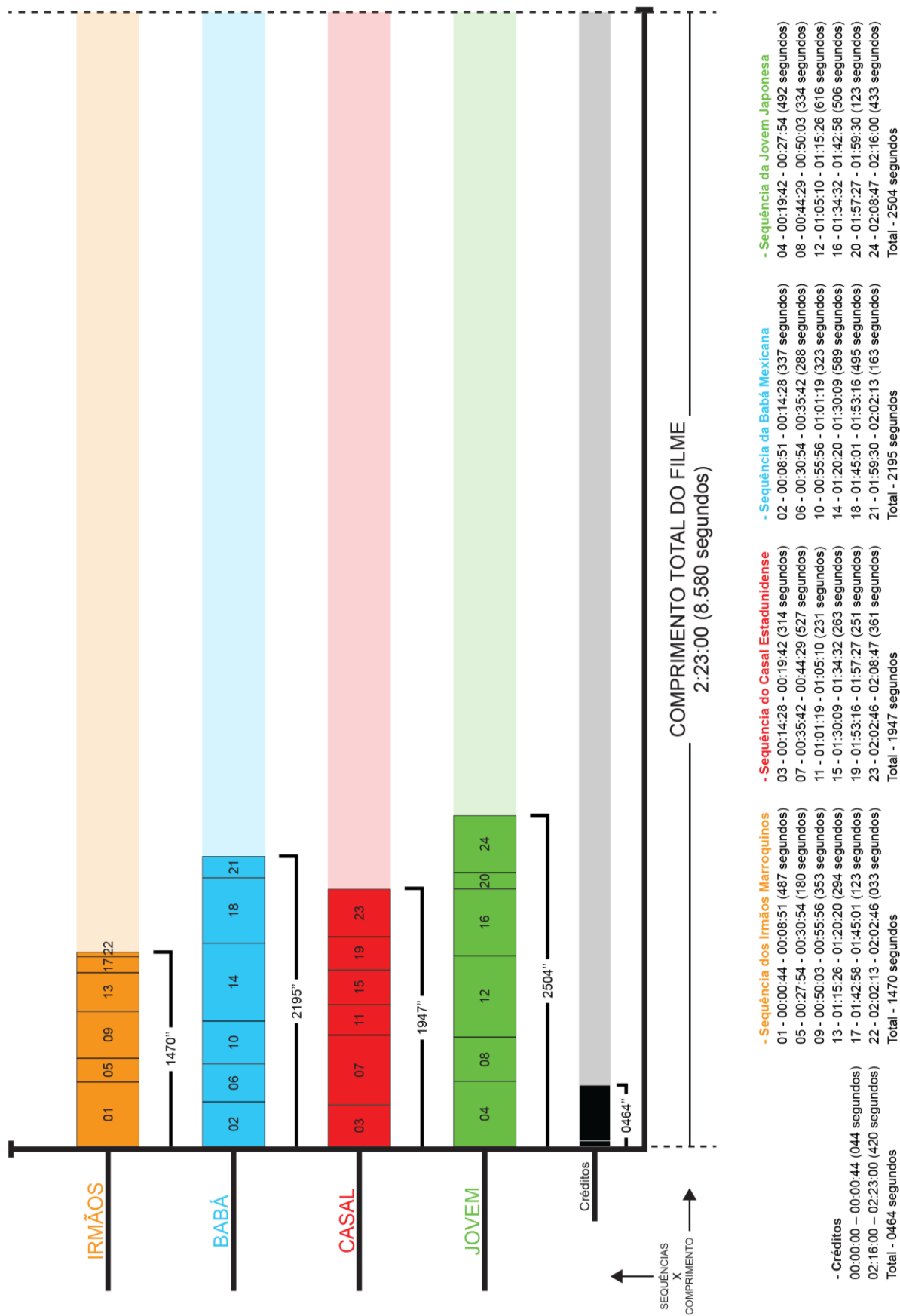
À vista disso, o espectador é então atingido por uma série de sequências rápidas, seguida por quebras estruturais, e por fim, pelas conclusões das histórias. Ritmo e métrica são

trabalhados de maneira intensa, forçando o espectador a buscar algum sentido nesta movimentação, estimulando-o a fazer associações e buscar “paralelos” (MARTIN, 2005, p. 200) entre os significados e sensações aos quais é exposto. Trata-se fundamentalmente uma montagem de caráter "intelectual" (EISENSTEIN, 2002, p. 86).

3.3. Diagrama dos comprimentos totais

Embora contenham o mesmo número de sequências, as quatro histórias em *Babel* também variam em comprimento. Somadas as durações das seis sequências que integram cada uma, a história da jovem japonesa tem maior tempo de tela, com 2504 segundos, seguida pela história da babá mexicana com 2195, a do casal estadunidense, a terceira, com 1947 segundos, e a história dos irmãos marroquinos, a menor, com 1470 segundos de tempo de tela. Mais uma vez é observado destaque na história da jovem japonesa. Não apenas há a citada estrutura que guia o filme sempre de em direção a esta história, mas ela é também aquela a qual o espectador assiste por mais tempo. Como representado no seguinte diagrama:

Diagrama 2: Sequências e Comprimento



É importante notar que este gráfico não comporta muito bem as relações cronológicas entre as histórias, nem no que diz respeito às movimentações entre elas no tempo da história (TN), nem no tempo da história (TH). Contudo, no diagrama 2, além dos diferentes comprimentos totais de cada história, se pode visualizar agrupadas as seis sequências referentes a cada uma. Desta forma, vemos cada história separadamente, e assim podemos examiná-las internamente sem termos de considerar as interferências feitas pelas demais, na diegese ou na trama.

O que encontramos, assim, é que as seis sequências referentes a cada história são apresentadas de maneira cronologicamente linear no decorrer da trama. A história da babá mexicana, por exemplo, começa na sequência 02 mostrando a noite de um determinado dia, e a acompanhamos ao longo das sequências 06, 10, 14, 18, até o anoitecer de dois dias depois, na sequência 21, sem grandes rupturas ou quaisquer *flashbacks* – termo que segundo Graudrealt e Jost (2009, p. 140) refere-se ao retrocesso no tempo audiovisual.

Ainda lembrando Graudrealt e Jost (2009, p. 134-138), entendemos que, no que diz respeito ao nível da “ordem” narrativa, no interior das quatro histórias em *Babel*, o tempo da narrativa (TN) coincide com aquele pressuposto pelo tempo da história (TH). Esta linearidade, interna a cada história, está presente também para a história do casal estadunidense, que acompanhamos desde a manhã de um dia, na sequência 03, até a noite deste mesmo dia na sequência 23. E corre desta maneira também a história da jovem japonesa, que assim como a anteriormente citada compreende um dia inteiro, mostrado linearmente das sequências 04 a 24, passando pelas sequências 08, 12, 16 e 20.

Esta estrutura é também dominante na história dos irmãos marroquinos, mas há neste caso uma exceção. Ao final da história dos irmãos, na sequência 22, é mostrado um curto *flashback*, de um momento que deveria logicamente ter ocorrido em algum ponto entre a compra do fuzil e disparo contra a turista – pois vemos os irmãos se divertindo enquanto portam a arma que ganharam do pai. Neste ponto, no nível da ordem, tempo da história e tempo da narrativa se desalinham pela única vez ao longo do filme, cabendo lembrar que esta quebra na estrutura interna das histórias acontece logo após a já citada quebra da estrutura cíclica de revezamento entre sequências, que ocorre entre as sequências 20 e 21.

Quanto ao conteúdo da sequência que contem esta anomalia, é nela mostrado o corpo de Ahmed sendo levado por policiais, então são mostrados os irmãos a brincar, inclinados para frente tentando apoiar seus corpos no ar, contra a força de uma grande ventania nas montanhas enquanto sorriem. O momento representado nesta cena é omitido anteriormente da

trama, constituindo assim um retorno que apesar de ser referente a um momento abarcado pelos limites do tempo da narrativa – sendo dessa forma um *flashback* de amplitude interna à narrativa (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 138), no nível da “frequência” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 154-155), mantém-se alinhados em *Babel* o tempo da história (TH) e o tempo da narrativa (TN), não havendo repetições ao longo da obra.

Este *flashback* não aparenta contribuir dramaticamente para a história, nada pertinente ao desenrolar dos eventos narrativos é revelado nele. Porém, quando ele aparece, neste momento de conclusões que segue a sequência 20, os personagens de todas as histórias lidam com o arrependimento por aquilo que fizeram ou sofrem por aquilo que foi feito a eles. Este sentimento está logicamente ligado a uma ânsia por um tempo no qual estes problemas não existem. Amelia chora em frente às autoridades desejando retornar à vida que tinha nos Estados Unidos, Richard chora ao telefone com o filho, desejando estar de volta a sua vida família, Cheiko, aos braços do pai, talvez projetando um tempo anterior a morte de sua mãe. Já Yussef, este é mostrado olhando para o horizonte, em seguida o *flashback* está em tela, uma memória talvez. Uma cena cuja posição na obra, naquele momento grande conflito entre sequências pode sugerir que sua função é fortalecer os paralelos temáticos que a montagem estabelece entre as histórias.

3.4. Diagrama da cronologia diegética

Quanto ao tempo da história (TH), *Babel* engloba um total de aproximadamente 6 dias, desde a manhã na qual o fuzil é comprado pelo pastor, até o momento de conciliação entre a jovem japonesa e seu pai. Consequentemente, ainda em referência aos dados do diagrama 2, pode-se afirmar que no que concerne ao nível da “duração” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 149- 154), O tempo da narrativa (TN) de *Babel*, com pouco menos de 2 horas e meia de duração, é, obviamente, muito menor do que o tempo da história (TH).

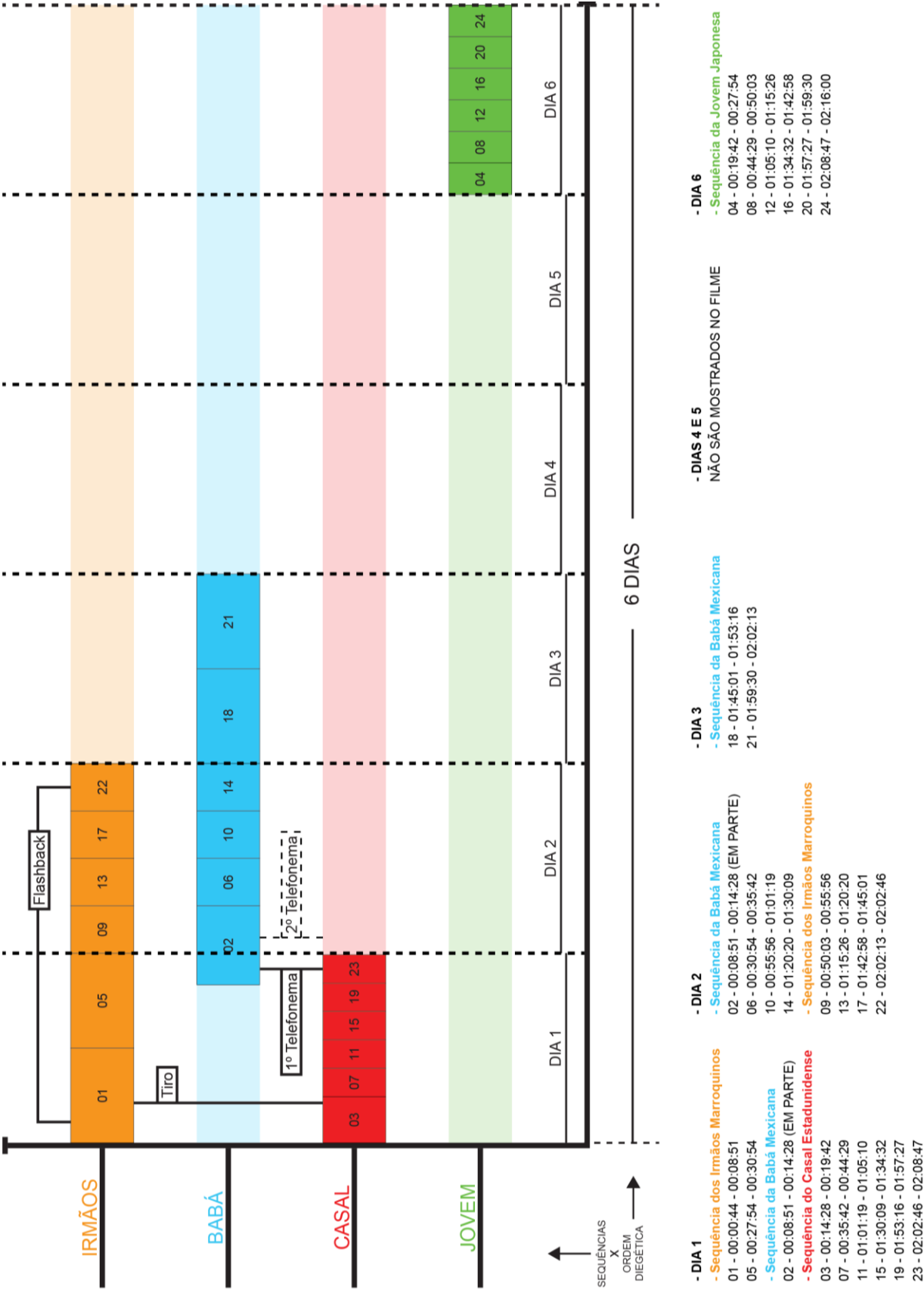
Apesar das histórias em *Babel* existirem dentro de uma mesma cronologia, os desenvolvimentos destas quatro histórias, como apresentados a partir da fragmentada montagem aplicada no filme, confundem à primeira vista quanto à precisa natureza causal e a ordem da cronologia diegética que conecta as histórias. Alternadamente parte-se de uma narrativa para a outra, e eventualmente retorna-se para o momento no qual aquela primeira foi interrompida, em ciclo na tela de maneira anacrônica ao longo do filme. Dessa forma, é transferido ao espectador o exercício cognitivo de estabelecimento de conexões temporais,

como se a montagem do filme na tela instigasse um segundo processo intenso de montagem da narrativa na mente do próprio espectador. Tal método de construção evidentemente afasta-se da narrativa clássica do cinema, mas este modo de organização não é incomum no cinema contemporâneo. Segundo o semiótico brasileiro Fabio Nakagawa, em *As espacialidades em montagem no cinema e na televisão* (2008):

No cinema contemporâneo, há uma forma de ordenação do discurso fílmico cada vez mais presente. Nela, é possível perceber a construção de uma história baseada em uma estrutura de montagem repleta de rupturas, bifurcações, elipses e repetições. Trata-se de um modo de narrar articulado como se fosse um labirinto audiovisual, que procura jogar com a percepção do espectador de modo a deixá-lo confuso e, ao mesmo tempo, atento na busca de interpretações do objeto percebido. (NAKAGAWA, 2008, p. 13).

Isto pode ser observado em *Babel*, uma narração labiríntica, na qual caminhos se cruzam, e desorientam, mas uma narrativa que inspira que seja encontrada uma saída. Logo, segue o diagrama no qual tentamos apreender os movimentos dos eventos do filme em sua relação com a cronologia pressuposta pelo tempo da diegese:

Diagrama 3: Sequências e Ordem na Diegese



Na falta de relógios enquadrados em detalhe, ou de diálogos referentes explicitamente às horas no dia, as marcas de tempo do filme, na maior parte dos casos, não permitem que detalhemos a organização dos eventos numa escala muito menor do que a dos dias. Não podemos, por exemplo, definir exatamente se a chegada de Amelia a festa de casamento do seu filho (na sequência 06) acontece diegeticamente antes, depois, ou ao mesmo tempo em que ocorre o momento do primeiro encontro de Yussef e Ahmed com os policiais (na sequência 09).

A precisão se torna ainda mais difícil de ser alcançada quando é levado em conta que as histórias em *Babel* se passam em pelo menos três fusos-horários diferentes. Entretanto, neste trabalho, esta questão será considerada majoritariamente como negligenciável, uma vez que a diferença entre os fusos-horários do Marrocos e do México, e do Marrocos com o Japão, são, respectivamente, de cerca de seis e nove horas. Estas diferenças, somadas à grande margem de erro criada pela dificuldade de estabelecer horários precisos para a maior parte dos eventos do filme, acaba por não ser de grande impacto na ordem cronológica da história.

Para a compreensão do ordenamento dos eventos entre as histórias de *Babel*, contamos principalmente com a guia das relações diretas de causa e consequência (como o tiro de Yussef, ou os telefonemas entre Amelia e Richard). Saber que a diferença de tempo entre Marrocos e México é de seis horas não ajuda muito na definição da simultaneidade ou não entre as sequências citadas (06 e 09). Pois ambos os locais podem estar no turno do dia ou da noite simultaneamente, e neste caso, entendemos que o melhor detalhamento que se pode esperar realmente é o de que estes eventos podem ou não ter ocorrido simultaneamente, e que aconteceram em algum momento dentro do período de um dia, com cerca de seis horas de margem de erro. A diferença com o fuso-horário japonês é ainda menos relevante neste caso, visto que a história da jovem japonesa apenas começa dias depois de qualquer uma das demais ter terminado, eliminando qualquer possibilidade de haverem eventos que se desenvolvam simultaneamente em relação às demais histórias.

Alguma tentativa no sentido de ordenar cronologicamente de maneira mais detalhada aqueles eventos que não apresentam claras conexões causais só pode ser feita mais facilmente na relação entre a história do casal estadunidense e a história dos irmãos marroquinos, pois ambas se passam no mesmo país, tornando observações quanto à possível hora do dia representada nas cenas mais significativa, mesmo que ligeiramente. Na relação entre estas duas histórias, por exemplo, há indicações quanto ao turno do dia, que sugerem que a primeira

cena da sequência dos irmãos (também primeira cena do filme, na sequência 01), pode ter se passado antes da primeira cena da sequência do casal. Pois apesar de ambas se passarem no mesmo dia, a primeira parece acontecer cedo ao amanhecer, enquanto a outra ocorre já com o sol alto no céu.

O número de dias que o filme abarca, a propósito, fica estabelecido na última sequência, a 24. Nela, o policial, na história da jovem japonesa, vê transmitido em um telejornal uma notícia referente ao tiro contra Susan. Nesta passagem é informado que os acontecimentos relativos ao casal tiveram início cinco dias antes.

Por tanto, no diagrama 3, os dias (marcados entre as colunas pontilhadas e numerados de 01 a 06) são preenchidos completamente pelas sequências que neles acontecem, não cabendo subdivisões quanto aos horários exatos compreendidos por cada sequência em relação às sequências das demais histórias que contem cenas neste mesmo dia. Há, todavia, uma exceção. Como pode ser observado no diagrama, a sequência 02 está dividida entre o dia 01 e o dia 02, pois é a única sequência no filme que contem claramente cenas em dois dias diferentes, começando com a cena na qual é feito o primeiro telefonema de Richard para Amelia, na noite anterior ao dia do casamento de seu filho.

Com base nas pistas temporais dadas pelo filme, fica claro que a história dos irmãos marroquinos (a partir da sequência 01) e a do casal estadunidense (na sequência 03) são as que se iniciam mais ao passado na cronologia da história, apenas sendo possível que as sequências da babá mexicana e da jovem japonesa tenham ocorrido depois do tiro disparado por Yussef contra Susan. E a última cena do filme, que se encontra na última sequência da história da jovem japonesa (24), é também na *diegese* o momento mais avançado no futuro.

Percebe-se então, que mesmo com uma narrativa tão fragmentada, o filme se inicia com aquele que é, segundo argumentamos, o primeiro evento na ordem cronológica natural (a história a compra do fuzil), e se encerra com o último (o abraço entre Cheiko e seu pai). Apesar das rupturas, o espectador é guiado do momento que incita a cadeia causal do filme, até aquele no qual esta cadeia termina.

Uma concentração de eventos nos dois primeiros dias também é notada, com acontecimentos de sequências pertencentes a duas ou três das histórias se desenrolando simultaneamente nestes dias. Nenhum dos eventos que ocorre no quarto ou quinto dia é mostrado no filme, e temos um sexto dia que contem apenas sequências referentes à história da jovem japonesa. Vemos no diagrama 3 que a história da jovem japonesa está isolada das demais, não apenas cronologicamente, mas também no que diz respeito às interações causais

representadas na trama, entre esta e as outras três narrativas.

Relacionados os diagramas 1, 2 e 3, fica claro o destaque dado à história da jovem japonesa em *Babel*. Ele é o segmento do filme que tem maior tempo total de tela, incluindo também a maior sequência do filme (12), e ela ocorre em um limite de tempo bastante à parte das demais histórias. Além disso, é precisamente a partir da sequência na qual a relação entre a história da jovem e as demais é esclarecida que tem início as rupturas estruturais comentadas na seção 3.2 deste trabalho.

Mesmo levando em consideração as inversões criadas pela montagem de *Babel*, ao espectador não é um grande desafio perceber, ainda no decorrer das primeiras sequências do filme, que Amelia é a babá que cuida dos filhos do casal estadunidense, e é quem conversa com Richard ao telefone, nem é tarefa difícil ver que Yussef é quem atira contra Susan. Entretanto, na organização da trama, apenas é revelada a relação lógica da história da jovem japonesa com as demais na sequência 20 do filme, quando o policial japonês conta que procura o pai de Cheiko para tratar sobre um incidente envolvendo seu fuzil.

Até este ponto, como representado no diagrama 1, o espectador é guiado inicialmente através de histórias cujas relações são esclarecidas mais cedo na trama, partindo da história dos irmãos, para a da babá e a do casal, para então ser jogado novamente numa narrativa que parece destoar das outras. Através da já citada estrutura cíclica estabelecida na montagem, a narrativa de *Babel*, dirige atenção em direção a esta história em particular, e permite que ela se desenvolva por mais tempo do que as outras mesmo que sua relação com elas seja apenas tangencial.

A história de Cheiko é o ponto no qual culminam as alternâncias entre sequências, é também motor da quebra estrutural da montagem, é a narrativa mais extensa em *Babel*, e é aquela que encerra o filme. Contudo, sua posição quase que alheia às outras narrativas, sendo pouco influenciada pelas ações realizadas nelas, e tendo nelas efeito logicamente nulo, sugere que não são efeitos que mais fundamentalmente conectam este com os outros segmentos do filme. Logo, cabe compreender que são as ligações simbólicas que melhor justificam sua importância na obra, seu lugar na montagem, seu impacto narrativo.

Se problemas quanto a sexualidade são abordados na relação entre Yussef e sua irmã, por exemplo, na história de Cheiko eles são intensificados. Se Susan e Richard tentam afastar-se da memória da perda de um filho, o pai de Cheiko lida com o afastamento de sua filha, com as dificuldades advindas de cria-la sozinho, e com uma potencial tentativa de suicídio dela. Se Amelia é deportada dos Estados Unidos, isolada daquela sociedade da qual deseja fazer parte,

Cheiko também sofrem com o isolamento, e até mesmo com a imposição de uma barreira linguística que a separa dos demais. Neste isolamento Cheiko procura ao fim conforto nos braços de seu pai, enquanto Amelia nos de seu filho. Se Susan se irrita por Richard ter fugido de suas responsabilidades na família, o pai de Cheiko sofre pelo suicídio de sua esposa. Esta história serve possivelmente como uma referência para as demais, um modelo contra o qual os significados e sensações apresentados ao longo da obra devem ser comparados e relativizados. A montagem constrói, logo, uma narrativa na qual ações se relacionam com outras não por suas consequências, ou pela causalidade, principalmente, mas através de aproximações temáticas sugeridas.

Considerações Finais

Através deste trabalho buscou-se maior esclarecimento quanto às formas como a montagem cinematográfica e a narrativa fílmica interagem no filme *Babel*, especificamente na tentativa de responder sobre qual é o papel da primeira na construção da segunda. A partir da elaboração de diagramas nos quais as relações entre as diversas histórias que compõem o filme são representadas, observamos que a montagem desta obra é uma que pede o exercício de um forte trabalho intelectual para a compreensão da narrativa que ajuda a construir, pois na fragmentação e reorganização temporal das sequências da história são justapostos diversos momentos que não compartilham as ligações causais diretas que tradicionalmente guiam as transições entre planos e sequências, como esperado em uma obra do cinema clássico.

Desta forma, a montagem do filme constrói uma narrativa baseada no estabelecimento de relações de paralelismos entre as ações e relações humanas retratadas nos personagens da obra, são essas que melhor conduzem o movimento entre sequências. Ao espectador são, assim, mostradas sequências aparentemente desconexas, e este é forçado a preencher as lacunas entre os fragmentos da obra com a procura de semelhanças entre aquilo que é apresentado – enquanto que aos poucos lhes são dadas as informações com as quais ele seria capaz de intentar na reconstrução da ordem cronológica dos eventos tal como teriam ocorrido na diegese.

A reconstrução desta cronologia é, porém, ainda possível apesar de quão embaralhadas são as sequências do filme. Em *Babel*, a montagem apresenta, pois, uma narrativa que deve ser resolvida em dois níveis, o primeiro de ordem linear, com a tentativa de remontar os eventos das sequências em sua cronologia definida no tempo da história (TH), e um outro nível na ordem daquilo que é paralelo, com a tentativa de compreender o que une e relaciona as histórias permitindo que sejam justapostas a despeito de suas conexões causais.

A montagem anacrônica de *Babel* aproxima na trama sequências das diferentes histórias nas quais determinados temas são representados, conectando estas sequências simbolicamente, como citamos ao final da seção anterior deste trabalho – temas tirados das relações familiares, do sentimento de culpa pelas consequências de atos, temas de perda, redenção, dentre outros. Entretanto, a forma como a montagem confunde cronologicamente as sequências para que a aproximação destas no tempo da narrativa (TN) seja possível, resulta em um sintagma cinematográfico que em si mesmo representa, ou sugere, aquele que é talvez o maior tema do filme, a necessidade de procurar compreensão mesmo através das barreiras impostas por dificuldades no entendimento das linguagens – neste caso a cinematográfica.

Mostrar como as experiências representadas nos temas abordados em *Babel* são compartilhadas em todos os relacionamentos humanos – independentemente de quais idiomas são falados, ou de qual é o continente onde se localizam, suas religiões e culturas – parece ser o objetivo da montagem das relações entre as sequências em *Babel*. O próprio título do filme segue esta tendência. Segundo a mitologia bíblica (BÍBLIA, 1997, p. 57), no princípio, todos os seres humanos falavam o mesmo idioma, tendo um deus criado as diferentes línguas como punição aos humanos por construírem uma torre na intenção de alcançarem os céus.

De acordo com a história, esse deus, ao ver do que eram capazes os humanos, teria dito o seguinte: “Eis que são um só povo, disse êle, e falam uma só língua: se começam assim, nada futuramente os impedirá de executar todos os seus empreendimentos. Vamos: desçamos para lhes confundir a linguem, de sorte que já não se compreendam um ao outro” (BÍBLIA, 1997, p. 57). A própria palavra “babel” que dá nome à torre do mito, e ao filme que aqui investigamos, está ligada a um verbo hebraico: “balal”, que significa algo como “confundir”, ou “misturar” (BÍBLIA, 1997, p. 57).

O mito aponta uma necessidade de compreensão para que haja prosperidade, e conta que depois a divisão das línguas, a consequente incapacidade de alcançar esta compreensão resultou na dispersão das pessoas na terra, separando-as por suas diferenças. *Babel*, ao contrário, na sua narrativa de alcance global, parece mostrar a ideia de que as pessoas não são afastadas por aquilo que as torna diferentes das outras, mas são unidas, não obstante, por suas semelhanças. É na união destas semelhanças de experiências e sensações humanas retratadas na obra que está fundamentada a montagem de *Babel*, é esta a narrativa que elas ajuda a construir.

Referências Bibliográficas

CANELAS, Carlos. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica**: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. 2010. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>> Acesso em: 16 mar. 2017.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 19-60. (Novas Perspectivas Em Comunicação, n. 1)

BÍBLIA sagrada. **A Torre de Babel**. São Paulo: Editora Ave Maria, 1993. Velho Testamento e Novo Testamento.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão P.(org.). **Documentário e narratividade ficcional**. 1 ed. São Paulo: SENAC, 2005. p. 277-301. (Teoria contemporânea do cinema, v. 2)

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GAUDREAU, André; JOST, François. A dupla temporalidade: os grandes conceitos de análise do tempo. In: A Narrativa Cinematográfica. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009. p. 135-161.

GILCHRIST, Todd. **Interview: alejandro gonzalez inarritu**, 2006. Disponível em:<<http://www.ign.com/articles/2006/10/26/interview-alejandro-gonzalez-inarritu?page=1>>. Acesso em: 10 de ago. 2017.

INGUI, Chris. **The cast and crew of “21 Grams” speak up about their critically acclaimed film**, 2003. Disponível em:<<https://www.gwhatchet.com/2003/12/04/the-cast-and-crew-of-21-grams-speak-up-about-their-critically-acclaimed-film/>>. Acesso em: 10 de ago. 2017.

MACHADO, Irene. Diagramas e as formas que pensam: experiências gráficas com o signo cinemático. In: Diagramas: exploração no pensamento-signo dos espaços culturais. São Paulo: Alameda, 2016. p. 171-199.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005. Disponível em:<<http://home.fa.utl.pt/~cfg/Anima%E7%E3o%20e%20Cinema/Realiza%E7%E3o%20Cinematogr%E1fica/MARTIN,%20Marcel%20-%20A%20linguagem%20cinematogr%E1fica.pdf>> Acesso em: 23 fev. 2017

MORAIS, Ana. **Vertigo - Nightmare Sequence**. Um estudo visual de elementos fílmicos. ESAD, 2010. Disponível em: <<https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/5041/1/Tese.pdf>> Acesso em: 18 fev. 2017.

MORITA, Breno. Diagramas semióticos: matrizes do pensamento gráfico de Eisenstein. In: Diagramas: exploração no pensamento-signo dos espaços culturais. São Paulo: Alameda, 2016. p. 131-146.

NAKAGAWA, F.S. **As espacialidades em montagem no cinema e na televisão**. 2008. 211 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2008.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem**. Covilhã: LabCom Books, 2010. Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manuais_III_planificacao_e_montagem.pdf> Acesso em: 19 mar. 2017.

OLIVEIRA, Fabíola; SAMPAIO, Valzeli. **Desconstrução narrativa: a montagem do filme "Pulp Fiction - Tempo de Violência"**. 2008. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0856-1.pdf>> Acesso em: 23 fev. 2017.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PALÚ, João Paulo. **As relações no processo de montagem cinematográfica entre os filmes "Um homem com uma câmera" e "Koyaanisqatsi"**. Bauru, 2008. Disponível em <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/89498/palu_jp_me_bauru.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 23 fev. 2017.

REISZ, Karel. **The Technique of Film Editing**. 14 ed. Londres: Focal Press, 1966. <<http://archive.org/details/techniquefilmeditOOreis>> Acesso em: 16 mar. 2017.

SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral do Signos: semiose e auto geração**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.

THE significance of urban space in death trilogy of Alejandro González Iñárritu. **Internacional Journal of Humanities and Social Sciences**. v. 2, n. 1, 2015. Disponível em: < waset.org/pdf/books/?id=39527&pageNumber=1 >. Acesso em: 10 ago 2015.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Referências Audiovisuais

21 GRAMAS. Direção: Alejandro González Iñárritu. Produção: Guillermo Arriaga, Alejandro González Iñárritu, Ted Hope. Roteiro: Guillermo Arriaga. Edição: Stephen Mirrione. Intérpretes: Sean Penn; Naomi Watts; Benicio Del Toro; Melissa Leo; Charlotte Gainsbourg. USA: Focus Features, 2003. 124 min. Dolby digital. Color. 35mm.

AMORES BRUTOS. Direção: Alejandro González Iñárritu. Produção: Guillermo Arriaga. Roteiro: Guillermo Arriaga. Edição: Luis Caballar, Alejandro González Iñárritu, Fernando Pérez Unda. Intérpretes: Emilio Echevarría; Gael García Bernal; Goya Toledo; Álvaro Guerrero; Vanessa Bauche. México: Altavista Films, 2000. 154 min. Dolby digital. Color. 35mm.

BABEL. Direção: Alejandro González Iñárritu. Produção: Alejandro González Iñárritu, Steve Golin. Roteiro: Guillermo Arriaga. Edição: Douglas Crise, Stephen Mirrione. Intérpretes: Brad Pitt; Cate Blanchett; Adriana Barraza; Rinko Kikuchi; Gael García Bernal. EUA, França, México: Paramount Pictures, 2006. 143 min. Dolby digital. Color. 35mm.

BIRDMAN. Direção: Alejandro González Iñárritu. Produção: Alejandro González Iñárritu, Armando Bo. Roteiro: Alejandro González Iñárritu, Nicolás Giacobone. Edição: Douglas Crise, Stephen Mirrione. Intérpretes: Michael Keaton; Emma Stone; Edward Norton; Zach Galifianakis; Naomi Watts. EUA: New Regency Pictures, M Productions, 2014. 119 min. Dolby digital. Color. 35mm.

Ficha Técnica dos Textos Audiovisuais Analisados

21 Gramas

Estados Unidos, 2003

Direção: Alejandro González Iñárritu

Produção executiva: Ted Hope

Produção: Roberto Salerno, Alejandro Gonzáles Iñárritu

Roteiro: Guillermo Arriaga

Direção de fotografia: Gustavo Santaolalla

Montagem: Stephen Mirrione

Design de som: Martín Hernández

Companhias produtoras: This is that, Y Productions, Mediana Productions Filmgesellschaft

Distribuição: Focus Features

Cor, 35 mm, 124 min.

Elenco: Sean Penn (Paul Rivers), Naomi Watts (Cristina Peck), Danny Houston (Michael), Carly Nahon (Cathy), Claire Pakis (Laura), Benicio Del Toro (Jack Jordan), Charlotte Gainsbourg (Mary Rivers), Eddie Marsan (reverendo John), Melissa Leo (Marianne Jordan), Marc Musso (Freddy), Teresa Delgado (Gina)

Amores Brutos

Estados Unidos, 2000

Direção: Alejandro González Iñárritu

Produção executiva: Francisco González Campeán, Martha Sosa Elizondo

Produção: Alejandro González Iñárritu

Roteiro: Guillermo Arriaga

Direção de fotografia: Rodrigo Prieto

Montagem: Luis Carballar, Alejandro González Iñárritu, Fernando Pérez Unda

Desing de som: Martín Hernández

Companhias produtoras: Altavista Films, Zeta Film

Distribuição: Nu Vision, Lions Gate Films

Cor, 35 mm, 154 min

Elenco: Emílio Echevarría (El Chivo), Gael García Bernal (Octavio), Goya Toledo (Valeria), Álvaro Guerrero (Daniel), Vanessa Bauche (Susana), Jorge Salinas (Luis), Marco Pérez (Ramiro), Rodrigo Murray (Gustavo), Humberto Busto (Jorge), Rosa María Bianchi (Tía Luisa), Adriana Barraza (Mãe de Octavio)

Babel

Estados Unidos, 2006

Direção: Alejandro González Iñárritu

Produção: Steve Golin, Alejandro González Iñárritu

Roteiro: Guillermo Arriaga, Alejandro González Iñárritu

Direção de fotografia: Rodrigo Prieto

Montagem: Douglas Crise, Stephen Mirrione

Design de som: Martín Hernández

Companhias produtoras: Paramount Pictures, Paramount Vantage, Anonymous Content, Zeta Film, Central Films, Media Rights Capital

Distribuição: Paramount Vantage

Cor, 35 mm, 143 min.

Elenco: Brad Pitt (Richard), Cate Blanchett (Susan), Mohamed Akhzam (Anwar), Peter Wight (Tom), Adriana Barraza (Amelia), Rinko Kikuchi (Chieko Wataya), Kôji Yakusho (Yasujiro Wataya), Gael García Bernal (Santiago), Elle Fanning (Debbie Jones), Nathan Gamble (Mike Jones), Said Tarchani (Ahmed), Boubker Ait El Caid (Yussef)

Birdman

Estados Unidos, 2014

Direção: Alejandro González Iñárritu

Produção executiva: Christopher Woodrow

Produção: Alejandro González Iñárritu, John Lesher, Arnon Milchan, James W. Skotchdopole

Roteiro: Alejandro González Iñárritu, Nicolás Giacobone, Armando Bo, Alexander Dinelaris

Direção de fotografia: Emmanuel Lubezki

Montagem: Douglas Crise, Stephen Mirrione

Design de som: Aaron Glascock

Companhias produtoras: New Regency Pictures, M Productions, Le Grisbi Productions, TSG Entertainment, Worldview Entertainment

Distribuição: Fox Searchlight Pictures

Cor, 35 mm, 119 min.

Elenco: Michael Keaton (Riggan), Emma Stone (Sam), Kenny Chin (Korean Grocer), Jamahl Garrison-Lowe (Daniel), Zach Galifianakis (Jake), Naomi Watts (Lesley), Jeremy Shamos (Ralph), Edward Norton (Mike)