



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
CENTRO DE ARTES  
CURSO DE CINEMA E ANIMAÇÃO

**Olhares sobre a montagem dos filmes de Alejandro González Iñárritu: uma análise de  
Babel (2006) e Biutiful (2010)**

Thales César Castro  
Orientador: Prof. Guilherme da Rosa

**Pelotas, fevereiro de 2014**

## **Resumo**

CASTRO, Thales César. **Olhares sobre a montagem dos filmes de Alejandro González Iñárritu: uma análise de Babel (2006) e Biutiful (2010)**. 2014. 30f. Trabalho de Conclusão de Curso - Curso de Cinema e Animação. Universidade Federal de Pelotas.

Este artigo visa observar a montagem de duas obras de Alejandro González Iñárritu: Babel, o fim da trilogia original do diretor, e Biutiful, o seu trabalho posterior. São diversos os autores que abordam as concepções, as teorias e as técnicas inerentes à montagem, além de estudarem cada um de seus parâmetros: o corte, a continuidade, o ritmo, o tempo e o espaço. Ambos os filmes possuem suas características estruturais, que são identificadas através do método da análise fílmica de alguns fragmentos significativos de cada um, considerando os escritores desta área.

Palavras-chave: Alejandro González Iñárritu; montagem; análise fílmica.

## **Abstract**

CASTRO, Thales César. **Olhares sobre a montagem dos filmes de Alejandro González Iñárritu: uma análise de Babel (2006) e Biutiful (2010)**. 2014. 30f. Trabalho de Conclusão de Curso - Curso de Cinema e Animação. Universidade Federal de Pelotas.

This article aims to study the editing of two Alejandro González Iñárritu's movies: Babel, the end of the director's original trilogy, and Biutiful, his last work. There are several authors who write about film editing and its concepts, theories and techniques. In addition, they study each of its parameters: cutting, continuity, pace, time and space. Both films have their structural characteristics, which are identified through the analysis of some significant filmic fragments, considering the writers in this field of knowledge.

Keywords: Alejandro González Iñárritu; film editing; film analysis.

## SUMÁRIO

1 Introdução.....	4
2 Revisão Teórica e Prática da Montagem Cinematográfica .....	7
3 Análise de Babel e Biutiful quanto à montagem .....	15
3.1 A montagem em Babel.....	16
3.2 A montagem em Biutiful .....	22
4 Considerações Finais .....	27
Referências .....	30

## 1 Introdução

No cinema, a montagem não se caracteriza apenas por um encadeamento de planos que se dá dentro da pós-produção. É um processo que une todo material produzido a partir de um roteiro, usando-se princípios de ordem, de duração, de ritmo, entre outros. Por este motivo, alguns autores da área dedicam-se a trazer contribuições teóricas e práticas para o meio — Eduardo Leone, Sergei Eisentein, Vsevolod Pudovkin, Ken Dancyger e Walter Murch são alguns exemplos — e a analisar obras cinematográficas de cineastas que tentam trazer ou renovar ideais de como explorar a montagem.

Neste diapasão, podem ser citadas, de forma ilustrativa, algumas possibilidades de uso da montagem, tendo-se alguns produtos fílmicos como exemplos. Em *Irreversível* (*Irréversible*, 2002), de Gaspar Noé, os acontecimentos são expostos de trás para frente. Já em *Tropa de Elite* (2007), o diretor José Padilha revelou, em entrevista ao UOL<sup>1</sup>, que foi na montagem que houve a inserção da narração do personagem Capitão Nascimento, o que não era previsto no tratamento do roteiro que foi gravado. Na obra de Quentin Tarantino, existem filmes em que os fatos estão fora de ordem, ou seja, sem linearidade, como em *Kill Bill: Volumes I / II* (2003 e 2004), *Pulp Fiction* (1994) e *Cães de Aluguel* (*Reservoir Dogs*, 1992).

Além destes comentários iniciais sobre a montagem, é possível, também, destacar o contexto de alguns cineastas mexicanos que já estiveram ou estão inseridos no meio de produção hollywoodiano. Dentre eles, estão Guillermo del Toro, diretor de, por exemplo, *Hellboy* (2004) e *Labirinto do Fauno* (*El Laberinto del Fauno*, 2006) e roteirista em *O Hobbit: Uma Jornada Inesperada* (*The Hobbit: An Unexpected Journey*, 2012); e Alfonso Cuarón, que dirigiu *E Tua Mãe Também* (*Y Tu Mamá También*, 2001), *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, 2004), *Gravidade* (*Gravity*, 2013), entre outros. Contudo, esta pesquisa tem por enfoque a obra de outro diretor mexicano, o qual já esteve neste contexto de produção e que ficou em evidência pelo trabalho com a montagem: Alejandro González Iñárritu.

Iñárritu nasceu em 15 de agosto de 1963 na Cidade do México. Começou sua carreira no cinema em 1995, tendo em sua obra alguns curtas-metragens e a direção de quatro longas-metragens: *Amores Brutos* (*Amores Perros*, 2000), *21 Gramas* (*21 Grams*, 2003), *Babel* (2006) e *Biutiful* (2010). Os três primeiros títulos contaram com a participação de

---

<sup>1</sup> Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/10/03/ult4332u454.jhtm>. Acesso em 19 nov 2013.

Guillermo Arriaga como roteirista, diferentemente do último filme, roteirizado pelo próprio diretor, juntamente com Armando Bo e Nicolás Giacobone.

O diretor reconhece, em uma entrevista ao Omelete<sup>2</sup>, que Amores Brutos, 21 Gramas e Babel fazem parte de uma trilogia. Por mais que este conjunto não aborde os mesmos fatos ou apresente os mesmos personagens, pode ser identificada uma convergência formal entre as obras. As três se caracterizam pela não linearidade, pela não centralidade em um protagonista e pela conexão entre as diferentes histórias contadas.

Ainda, existem semelhanças nas temáticas abordadas nestes produtos fílmicos. Assuntos como a ignorância, a incomunicabilidade, o preconceito, o sofrimento, a fragilidade, as ações e decisões humanas e suas consequências, a morte, entre outros, são predominantes. Partindo-se desta ideia, torna-se importante demonstrar brevemente o que é contado nos filmes Babel e Biutiful. O primeiro finaliza a trilogia inicial do diretor e o segundo é um resultado posterior a esta.

Babel se diferencia de Amores Brutos e 21 Gramas por fazer uma conexão internacional entre as histórias. No Marrocos, dois garotos testam um rifle e acabam acertando uma turista americana, sendo que a fuga resulta na captura deles. A mulher baleada passa por um momento delicado com o marido, mas recebe ajuda dele para que consiga sobreviver ao tiro. A babá dos filhos do casal é mexicana e leva estas crianças, de forma ilegal, para um casamento no México, tendo por consequência sua deportação. A arma usada pelos meninos marroquinos foi comprada pelo pai dos garotos, de um homem que recebeu-a como um presente de um ex-caçador japonês. Este está tendo problemas de relacionamento com a filha surda, menina solitária que tenta encontrar um parceiro.

Já Biutiful, apesar de também apresentar um grande número de personagens, é centrado em Uxbal, um homem médium que cuida sozinho de seus filhos, tem conflitos com a esposa com transtorno bipolar e sustenta-se participando de negócios com a exploração do trabalho de estrangeiros ilegais. Ao ser diagnosticado com câncer, decide tomar atitudes com boas intenções que nem sempre trazem consequências positivas. Por exemplo, a tentativa de reconciliar-se com a mulher resulta em mais brigas e a instalação de aquecedores no dormitório dos trabalhadores de uma fábrica causa, de forma não intencional, o sufocamento e a morte destes. Mesmo com estes contratempos, Uxbal abriga a mulher de um amigo exilado,

---

<sup>2</sup> Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/cinema/omelete-entrevista-alejandro-gonzalez-inarritu-diretor-de-babel>. Acesso em 11 dez 2013.

encontrando, assim, uma pessoa para cuidar de seus filhos. Ao morrer, reencontra-se com o pai, que havia falecido quando o protagonista ainda era pequeno.

No contato empírico com as obras, percebeu-se que existem diferenças na narrativa e na montagem dos três primeiros longas-metragens de Iñárritu em relação à *Biutiful*. Isto o torna diferente dos demais, apesar de haver algumas semelhanças no que diz respeito às temáticas abordadas. Assim, a presente proposta de estudos se enquadra em uma observação de *Babel* e *Biutiful*, caracterizando dois momentos da carreira do diretor.

A escolha de estudar os filmes de Alejandro Iñárritu se justifica pelo pesquisador, no início dos seus estudos acadêmicos, ter assistido à obra do cineasta em questão. Por meio da experiência de espectador, percebeu, desde lá, que o diretor mexicano demonstrava uma preocupação própria com a montagem, no que pode ser observado dos textos fílmicos. Entre *Amores Brutos*, *21 Gramas* e *Babel*, houve um apreço especial por aquilo que é abordado no último destes. Entretanto, aparentemente *Biutiful* fugiu do padrão de tratamento de montagem feito nos demais filmes. Foi esta diferença que motivou o objeto de estudos e ela foi notada mesmo com o fato de *Babel* e *Biutiful* terem tido o mesmo montador, que foi Stephen Mirrione, adicionando-se a participação de Douglas Crise no primeiro dos dois produtos fílmicos.

Além destes motivos, o diretor em questão tem um considerável reconhecimento pela crítica especializada no meio cinematográfico. No Brasil, por exemplo, *Babel* foi tema na revista *Contracampo*<sup>3</sup>, por Gilberto Silva Jr., o qual ressaltou, quanto à montagem, que o cineasta "costura seus fragmentos através de uma edição que transmite um clima que pode ser definido como um 'caos estudado' [...]". Somando-se a isso, Iñárritu foi nomeado para o Oscar de melhor diretor com *Babel*, que também teve indicação de melhor filme, além de ter *Amores Brutos* e *Biutiful* como candidatos para melhor filme estrangeiro. Entre os prêmios que ganhou, Iñárritu coleciona os de melhor diretor no Festival de Cannes de 2006 por *Babel*, prêmios especiais da crítica por *Amores Brutos* em Cannes no ano 2000 e o Globo de Ouro de melhor filme em 2007 por *Babel*.

Também é preciso demonstrar porque *Babel* e *Biutiful* serão observados quanto à montagem. Em primeiro lugar, esta é uma das etapas cruciais para a feitura de um filme, como já demonstrado, e traçar suas características e parâmetros, tendo-se por base teóricos da área, significa empreender ou somar-se a estudos de montagem a partir dos textos fílmicos.

---

<sup>3</sup> Edição nº 84 da revista. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/84/critbabel.htm>. Acesso em 19 nov 2013.

Em segundo lugar, Iñárritu, à primeira vista, se propôs a alterar a forma como utiliza o recurso da montagem nos seus filmes ao realizar *Biutiful*, podendo-se, desta maneira, destacar as características de cada obra quanto a este aspecto.

Esta pesquisa, assim, tem como objetivo geral observar as características presentes na montagem de dois filmes do diretor Alejandro González Iñárritu. Este horizonte deriva metas específicas, quais sejam: identificar os princípios e técnicas de montagem adotados em fragmentos de *Babel* e *Biutiful*; demonstrar como as obras de Iñárritu constroem sentido através da montagem. Assim, é formulado o questionamento da investigação: quais os elementos caracterizadores da montagem que podem ser observados nos filmes *Babel* e *Biutiful* e como eles produzem sentido?

Para viabilizar o objetivo do trabalho, este artigo terá o seguinte método: em primeiro lugar, serão captadas as diferentes abordagens que autores do cinema fazem em relação à montagem. Em segundo lugar, serão conectados os conhecimentos teórico e prático na análise de cada um dos filmes e identificada a produção de sentido na montagem destes. Em suma, a estrutura do trabalho conta com a seleção de conteúdos da área para que, posteriormente, seja possível o estudo da montagem das obras.

A segmentação da montagem de *Babel* e *Biutiful* será baseada na análise fílmica, demonstrada pelos teóricos franceses François Vanoye e Anne Goliot-Lété em *Ensaio Sobre a Análise Fílmica* (1994). Esta técnica possibilitará a observação detalhada de alguns fragmentos de cada um dos textos fílmicos, pois é o espectador quem fundamenta a montagem de uma obra cinematográfica e a noção de plano no cinema (DUBOIS, 2004), bem como a identificação de como a justaposição produziu sentido nestes trechos. Em *Babel*, as partes analisadas serão: o único *flashback* do filme, o tiro de *Babel* sob dois pontos de vista, a boate no Japão e a caminhada da babá mexicana pelo deserto. Já em *Biutiful* serão: a morte de Uxbal no início e no final do filme, os momentos de mediunidade do protagonista, a casa noturna e a fuga dos camelôs.

## **2 Revisão Teórica e Prática da Montagem Cinematográfica**

Como forma de iniciar esta pesquisa, faz-se necessário detalhar as diferentes concepções dadas à montagem. Posteriormente, serão colocadas algumas teorias e práticas que gravitam em torno deste processo. Esta exposição de ideias não será feita por uma ordem cronológica ou por um autor de cada vez, mas sim de uma forma que estabeleça linhas em

comum ou contrapostas em relação aos temas abordados. Aqueles que baseiam esta parte do trabalho ora contribuem para os estudos cinematográficos de forma mais geral, ora são focados em delimitar e dispor sobre a própria montagem.

É possível observar, no conjunto das teorias estudadas, a intenção dos autores em conceituar a montagem. Eduardo Leone<sup>4</sup> e Maria Dora Mourão, dois professores desta área na USP, lançaram, em 1987, a primeira edição do livro *Cinema e Montagem*. Neste, identificam que a montagem é o meio de criação nas mais diversas situações, nas quais normalmente segue-se um "roteiro", ou seja, algo que instrua o criador.

Os autores ressaltam que a montagem se encontra em posição privilegiada quando inserida no contexto da arte. Conectado a isto, Maria de Fátima Augusto (2004), cineasta brasileira e professora da UEMG, comenta que este processo é anterior à "sétima arte", tendo sido originado em outros meios, como a literatura, a pintura, o teatro e a fotografia. Dada esta linha inicial e genérica da montagem, o presente estudo terá como foco, a partir daqui, delimitá-la e aplicá-la no universo do cinema.

De uma forma bastante geral, Augusto demonstra que:

A montagem [...] pode ser considerada como um dos procedimentos mais importantes para o entendimento e a construção do cinema de natureza estética, onde diferentes texturas são previamente pensadas e selecionadas (AUGUSTO, 2004, p. 53).

Leone e Mourão também identificam que o filme nasce da junção de vários elementos:

O filme, enquanto discurso, tem como característica fundamental sua natureza heterogênea. Ele se constrói pela incidência de várias texturas, cujas unidades, previamente selecionadas, vão-se concatenando através da montagem e abrindo espaço para a manifestação da narrativa (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 13 e 14).

Desta maneira, Leone e Mourão não se limitam em considerar a montagem como apenas a etapa final da feitura de um filme, interpretando-a amplamente. Para eles, ela deve assemelhar-se ao processo inteiro, com a articulação de todas as etapas cinematográficas, do início até o produto fílmico. Para isto, afirmam que o roteiro, a realização e a montagem propriamente dita devem ser considerados como fases harmônicas — não podendo uma ser mais valorizada que as demais — e interdependentes.

Já para Marcel Martin (2009), teórico francês de linguagem cinematográfica, a montagem é compreendida de uma maneira mais restritiva. Segundo Martin, ela é o

---

<sup>4</sup> O professor Eduardo Leone, já falecido, possui outra obra relacionada à montagem, que é uma publicação póstuma com seus temas de ensino chamada *Reflexões sobre a Montagem Cinematográfica* (2005), igualmente utilizada como referência neste artigo.



fundamento mais específico da linguagem fílmica e significa organizar os planos cinematográficos em determinadas condições de ordem e de duração. O autor também comenta que o público não tem como interferir ou modificar a obra cinematográfica pronta. O que faz o cinema ter esta característica, assim, é a capacidade de produção de planos que, posteriormente, são organizados em um produto final.

A partir destas informações, é necessário demonstrar a contribuição de alguns cineastas do período clássico que foram determinantes na construção e desenvolvimento da montagem. Tanto Jaques Aumont (1995), autor francês, quanto Martin se preocupam em destacar Edwin S. Porter por ter dado sentido à montagem narrativa que estava emergente na época, principalmente com a feitura de *A Vida de um Bombeiro Americano* (*Life of an American Fireman*, 1903) e *O Grande Roubo do Trem* (*The Great Train Robbery*, 1903).

Martin também grifa David W. Griffith. Este cineasta é conhecido pelo uso da montagem alternada, que auxilia a ideia de simultaneidade dos acontecimentos, e da paralela, que demonstra uma aproximação simbólica entre os fatos. Além destas características, este diretor americano também foi responsável pela fabricação da imagem em primeiro plano (AUGUSTO, 2004, p. 57 a 60).

A estrutura orgânica e a linguagem construída por Griffith teve influência do romancista Charles Dickens (EISENSTEIN, 2002). Martin ainda comenta:

Tendo começado como espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, ou seja, um meio de conduzir um relato e de veicular ideias: os nomes de Griffith e Eisenstein são os marcos principais dessa evolução, que se fez pela descoberta progressiva de procedimentos de expressão fílmicos cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico deles: a montagem (MARTIN, 2009, p. 16).

Em conexão a isto, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) lembram que na época de Griffith foram construídos alguns recursos de linguagem cinematográfica, além das montagens alternada e paralela. Alguns deles são: a continuidade narrativa; a homogeneização do significante visual e do significado narrativo; a linearização entre planos consecutivos; a parte explicativa que pode dar mais impacto dramático (*insert*); etc. Estes instrumentos se diferenciam da não-linearidade e não-homogeneidade do cinema primitivo, identificadas por esses autores.

Já na Rússia, entre os teóricos do cinema clássico, Vsevolod Pudovkin já havia demonstrado que o objetivo da montagem cinematográfica é "mostrar o desenvolvimento da cena como se fosse em relevo, conduzindo a atenção do espectador primeiro para este elemento, depois para aquele outro" (PUDOVKIN, 1983, p. 59 e 60). Além disso, para ele, a

montagem não se limita a ser um método de união de cenas e planos separados, mas sim um instrumento que possibilita o controle da direção psicológica do espectador.

Sergei Eisenstein é outro autor que merece destaque. Baseando-se em teorias de Karl Marx e Frederick Engels em parte de sua obra, o cineasta russo, diretor de filmes como *A Greve* (1925), *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927), lançou ensaios ao longo dos seus anos de trabalho, reunidos, após a sua morte, no livro *A Forma do Filme*. Foi Eisenstein quem começou a perceber que o ritmo dos filmes não se limitava apenas aos cortes (LEONE, 2005, p. 64).

A montagem era entendida como a síntese originada do embate entre tese e antítese (EISENSTEIN, 2002). Ou seja, para o cineasta, o filme nasceria do estabelecimento de conflitos das mais diferentes naturezas — entre planos, profundidades, escalas, volumes, luminosidades, etc. A colisão é identificada inclusive na passagem de um quadro ao próximo, gerando a produção da impressão de movimento. Isto produziria um salto qualitativo (ou seja, uma mudança de sentido) da imagem, representado pelo "patético". Assim, o plano foi entendido não como uma unidade de um todo, mas sim uma parte de um sistema ao qual está ins

Portanto, as ideias eisensteinianas estão vinculadas a três eixos principais: os fragmentos e a produção de sentido através dos conflitos entre tais; a montagem como produtor principal de significados e; a influência destes sobre o espectador (AUMONT, 1995, p. 82 a 85). Um dos exemplos mais emblemáticos destas ideias pode ser visto na cena da escadaria de Odessa (VANOYE; GOLIOT-LETE, 1994, p. 31 e 32) em *O Encouraçado Potemkin*, onde o diretor realiza *inserts* na montagem de modo a enfatizar dramaticamente a história.

Todo este embasamento de Sergei Eisenstein veio também como forma de criticar os seus antecessores, que definiam a montagem como apenas a ligação de peças que expõem uma ideia, seguindo uma ordenação e um ritmo dado pelo comprimento das partes. Apesar disso, Eisenstein teve uma preocupação particular em classificar métodos de montagem, que estão em escala de complexidade, denominadas métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual.

Vanoye e Goliot-Lété afirmam que o seguimento destas linhas traziam um entendimento claro do todo, geralmente relacionado à revolução e à luta de classes, mas que a montagem seguia um ritmo orquestral e lacunar, o que permitia falhas de contexto. Augusto identifica que Eisenstein teve também, em suas teorias, influências do teatro e da escrita do extremo oriente, o que o fez centrar seu pensamento em questões abstratas e metafóricas.

Feitas estas colocações, nota-se entre os autores que há uma preocupação em entender a existência do processo da montagem. Martin afirma que este ofício é responsável por criar ideias que não são perceptíveis quando as imagens estão separadas. Nesta linha, Leone entende que os planos não unidos são discursos isolados, mas quando são costurados, possuem unidade temática, originando o discurso cinematográfico. Eisenstein faz comentários semelhantes, no sentido de que se deve aproveitar da origem concreta do cinema e, com a montagem, produzir sensações, pois os fragmentos não unidos possuem uma maior carga de abstração.

Indo para um estudo da prática da montagem em si, os autores costumam dividi-la em etapas diversas. Aumont, por exemplo, expõe que primeiramente há a seleção dos elementos que são úteis; em seguida, há o agrupamento dos planos em uma ordem; por fim, há a junção, que determina o comprimento dos planos, bem como os *raccords* entre eles. Já Dancyger determina duas partes apenas, que são o primeiro corte — objetivando a continuidade visual e sonora — e o corte final — resultado da afinação do ritmo e do tom do primeiro, dando dramaticidade. Leone é o mais detalhado, afirmando que há quatro fases, neste seguimento: a ordenação sequencial dos planos; a organização das ações segundo orientação da claquete; a seleção de planos por critérios técnicos; e a artística:

A última etapa – a artística – é aquela em que a montagem irá incidir na narrativa buscando as aproximações, as associações dramáticas, criando o espaço das ações e o tempo diegético através da síntese ou elipses (LEONE, 2005, p. 35).

A seleção de planos, como observam Karel Reisz e Gavin Millar (1978), se dá por uma análise global de cada um destes, ou seja, considerando-se fatores internos — ou a "montagem interna", designada por Leone (2005) — como a iluminação, o desempenho dos atores, o tempo da tomada, as pequenas variações de falas, entre outros (REISZ; MILLAR, 1978, p. 267). Quanto à ordem, Pudovkin já entendia que alterá-la poderia significar a mudança do clima de uma cena:

[...] de um lado, a montagem afeta diretamente as capacidades emocionais do espectador e, de outro, interfere também diretamente na significação do discurso, pois torna relativos os possíveis sentidos absolutos que tem os planos isoladamente (PUDOVKIN, 1983, p. 49).

Após estas colocações, serão investigados os diversos parâmetros de montagem, sendo o primeiro deles o corte. Walter Murch (2004), montador americano, resume que o corte é o momento de mudança de um plano para o seguinte. Por uma ideia mais ampla, o plano é entendido como o pedaço entre dois pontos de montagem, no qual ocorre a

interrupção do fluxo visual, sendo o corte a modalidade mais comum desta (JULLIER; MARIE, 2009, p. 42).

Percebe-se que há também uma tentativa de encontrar justificativas para a aceitação do corte:

O intrigante é que a junção desses pedaços — o "corte" [...] — parece realmente funcionar, mesmo representando um total e instantâneo deslocamento de um campo de visão para outro (deslocamento este que, às vezes, acarreta um pulo para frente ou para trás não só no espaço, como também no tempo) (MURCH, 2004, pg. 17).

Murch, baseando-se empiricamente, discorre sobre duas razões de assimilação do corte. Na primeira, em um exemplo, pontua que os sonhos já são percebidos de maneira fragmentada (2004, p. 63); na segunda, identifica que a piscada dos olhos combina com o ritmo de cortes em um filme, pois nos diferentes momentos da vida este movimento ocular varia de velocidade (2004, p. 67). Já Reisz e Millar descrevem que a mente humana naturalmente separa os pensamentos, portanto o corte é uma forma de ligar psicologicamente momentos de atenção, o que faz com que a pessoa não assimile-o conscientemente. Ainda sobre este assunto, Leone entende que o espectador aceita a conexão de planos como parte da realidade:

O ponto do corte é um ponto comum dos dois planos. No momento em que essa lógica é obedecida, a unidade dramática da montagem possibilita a verossimilhança (o "sentimento de realidade") e o que é fundamental: a fluência de uma ilusão (LEONE, 2005, p. 49).

Não importando quais os fenômenos que realmente justifiquem a aceitação do corte, Leone e Mourão esclarecem que ele deverá ser feito servindo à história que está sendo contada, por elementos que construam significações. Também afirmam que a tendência é manter uma visualidade que evidencie-o ou deixe-o "invisível". Somando-se a isso, Murch comenta:

Todos os planos tem "pontos de corte" potenciais [...] e, ao identificá-los, você poderá escolher pontos diferentes dependendo do que o público esteve pensando até aquele momento e do que você quer que ele pense em seguida (MURCH, 2004, p. 71).

Leone destaca que o corte vai além das funções artísticas, pois também elimina, diminui ou retoma planos. Já Murch percebe o corte não apenas pelo motivo dramático, mas também por comodidade, já que a captação do material é fragmentada. Assim, fica mais fácil realizar correções do que se tudo fosse captado em um plano único.

Para concluir as referências específicas em relação ao tema, é essencial expor os critérios, determinados por Murch (2004, p. 29 e 30), para o "corte ideal". Segundo o autor,

devem ser prezados os fatores nesta ordem de importância: a) a emoção; b) a progressão do enredo; c) o ritmo; d) o "alvo da imagem" — dando atenção ao foco de interesse do espectador no quadro e a movimentação dentro deste; e) a "planaridade" — vindo da transposição das três dimensões em duas, como no caso do eixo, por exemplo — f) a continuidade tridimensional — identificando como os personagens ou objetos estão posicionados dentro do espaço que desenrola a ação. Portanto, a emoção não deve ser descartada, mesmo que o autor reconheça que, na prática, os três primeiros estão intimamente ligados.

É possível, neste momento, abordar o próximo parâmetro da montagem: a continuidade. Laurent Jullier e Michel Marie (2009) situam aquilo que a determina:

[...] é preciso pensar no conforto do olho, na fluidez da torrente audiovisual. Quanto melhor o início do plano B estiver ligado ao fim do plano A, mais o espectador tende a lê-los em continuidade" (JULLIER; MARIE, 2009, p. 46).

A continuidade se condiciona na transferência de atenção pelos cortes e como se desenvolve a ação (PUDOVKIN, 1983, p. 63). Ela pode se dar de três formas (DANCYGER, 2007, p. 403 a 407): pelo visual, pelo significado e pela similaridade de ângulo e direção. Muitas são as "regras" específicas de continuidade, como por exemplo, a mesma cor e luminosidade na cena — algo que pode ser, em alguns casos, corrigido em pós-produção, como lembra Dancyger — além da preservação do eixo, da movimentação e do posicionamento de personagens e objetos, conforme Reisz e Millar (1978, p. 231). Todavia, estes autores esclarecem que mesmo com estas orientações, a continuidade dramática deve ser privilegiada em detrimento da mecânica.

Ainda é preciso dispor a respeito dos *raccords*. A união contínua de dois planos, através do corte, poderá ser identificada como um *raccord* de alguma natureza, como por exemplo, de movimento, de direção, de olhar, entre outros (JULLIER; MARIE, 2009, p. 47). Contudo, conforme os autores, é muito comum que ele seja topograficamente falso em relação às posições exatas de atores e à continuidade de gestos. Em suma:

Num plano mais geral, o espectador espera certa continuidade na passagem do plano A para o plano B. Diz-se que B deve estar em *raccord* com A, se não for conhecido por dar a impressão de uma ruptura do fluxo audiovisual (JULLIER; MARIE, 2009, p. 48).

Colocadas as características do corte e da continuidade, outro assunto será relevado, que é o ritmo. Marcel Martin resume que este parâmetro é originado das relações de duração e de tamanho entre os planos sucessivos (2009, p. 161). Apesar do ritmo em termos gerais ser "um tema difícil" (REISZ; MILLAR, 1978, p. 255), poderão ser feitos alguns

apontamentos: deve-se observar as ações dentro do quadro para que se determine a frequência de cortes; a quebra de ritmo é facilmente perceptível; o ritmo ideal é o captado como "natural" — "montagem sem emenda", como denomina Dancyger — possibilitando um envolvimento maior com a história e os personagens. Martin ainda observa que a montagem tende a ser mais narrativa ao seguir um ritmo de cortes "normal", no sentido de se perceber que, em algumas sequências, ele se mantém mais ou menos o mesmo, ou mais expressiva, quando o número de cortes é acelerado ou diminuído consideravelmente.

Além disso, é ressaltado o fato do montador exercer controle sobre o ritmo, pois é assim que se torna possível a redução ou aumento da duração fílmica de um acontecimento (REISZ; MILLAR, 1978, p. 238). É comum que cortes mais numerosos signifiquem intensificar a ação, enquanto os mais lentos fazem o efeito contrário (DANCYGER, 2007, p. 413). A mudança drástica pode ter a intenção de criar surpresa e a variação nos tipos de planos também são fatores que contribuem para dar ritmo a um fragmento fílmico (MARTIN, 2009, p. 167 e 168).

Tanto Dancyger, quanto Reisz e Millar grifam que a variação da duração dos planos é um importante recurso para evitar um ritmo monótono, mesmo que os cortes sejam rápidos. Além disso, Leone traz outros exemplos que não devem ser seguidos, como o abuso de *inserts* e cortes que se encaixam em falas ou no compasso de músicas.

Nem sempre, no entanto, os autores consideram ritmo apenas na frequência de cortes. Reisz e Millar exemplificam que certas cenas de alguns filmes de faroeste possuem muitos cortes e a ação é enfadonha, enquanto partes das obras de Alfred Hitchcock por muitas vezes são tensas ou agitadas, mesmo havendo pouca ou nenhuma intervenção da montagem. Em suma, explicam que não se pode aumentar o número de cortes sem considerar o conteúdo de cada plano:

Cada imagem conta a sua estória e deve, portanto, ser analisada individualmente [...] é preciso que cada plano permaneça na tela o tempo suficiente para tornar-se inteligível (REISZ; MILLAR, 1978, p. 250 e 251).

O que possibilita a montagem determinar os cortes, a continuidade e o ritmo é a capacidade de trabalhar o tempo. Isto é, para Leone e Mourão, o cinema pode mudar a lógica temporal racional, podendo inclusive mesclar épocas diversas da mesma história. O recurso do *flashback*, por exemplo, é uma forma de trazer uma sensação de passado no momento presente (LEONE, 2005, p. 62). Além disso, os filmes tendem a condensar a duração diegética do que é contado. Porém, podem haver outros tipos de mudanças temporais, como a

aceleração, o retardamento, a inversão, o congelamento, entre outros, bem como manter-se inalterado, como no uso dos planos-sequência (MARTIN, 2009, p. 238).

A diminuição do tempo se torna possível através do uso e aceitação, na prática, do recurso da elipse. Martin explica que ela não serve apenas para retirar da ação o que é inútil, mas que também possibilita a sugestão: a mente do espectador preenche aquilo que não está explícito. Contudo, a sua utilização deve ser cautelosa, pois pode acabar produzindo "saltos"<sup>5</sup> na imagem, mais perceptíveis quando não há mudanças claras de locais e momentos de ação (JULLIER; MARIE, 2009, p. 44). Além da elipse, as transições são recursos narrativos que marcam as trocas de tempo, como explica Dancyger, e de espaço. Apesar delas existirem, é possível a identificação destas alterações pelas diferenças dentro do quadro, como no cenário e na iluminação, ou na utilização de letreiros ou sons, dentre outras formas (REISZ; MILLAR, 1978, p. 253), mesmo que haja apenas um corte seco entre as cenas e sequências.

Faz-se necessário, por fim, abordar o espaço. Sobre isto: "o espaço fílmico frequentemente é feito de peças e fragmentos, e a unidade advém de sua justaposição numa sucessão criadora" (MARTIN, 2009, p. 220). Conectado a este pensamento, Leone e Mourão expõem que a interferência da câmera cria o quadro, delimitando-se a visão, o que reduz o espaço. Contudo, a montagem reconstrói este ambiente, que, para Martin, é resultado de uma contiguidade puramente virtual, pela possibilidade de, inclusive, unir locais afastados fisicamente (MARTIN, 2009, p. 234).

### **3 Análise de Babel e Biutiful quanto à montagem**

Após serem dedicadas algumas páginas que dizem respeito às teorias e práticas inerentes à montagem cinematográfica, este é o momento para se aplicar estas ideias na análise de Babel e Biutiful. Contudo, como guia inicial desta parte, é necessário fazer algumas considerações em torno do método da análise fílmica.

Vanoye e Goliot-Lété (1994) identificam que um filme é um produto de uma sociedade, uma cultura e um pensamento, mesmo que trate de um fato histórico ou de uma ficção científica. Desta forma, ressaltam a importância de definir o contexto em que o produto fílmico foi realizado, bem como de explicar o que a obra aborda. Estes apontamentos já foram seguidos na introdução deste trabalho, ao serem explicadas as histórias e temáticas de Babel e Biutiful, bem como o esclarecimento de que o primeiro destes dois faz parte de uma trilogia.

---

<sup>5</sup> Também mencionados por *jump cuts* em textos que abordam a montagem, como em Dancyger (2007).

Ainda, os autores comentam que a análise não se limita a ver ou rever um filme, mas significa examiná-lo tecnicamente. Ou seja, deve-se tentar fugir da espontaneidade das imagens e das primeiras impressões, mesmo que não se possa desconsiderá-las totalmente, conforme os autores. Portanto, o analista tende a afastar-se da obra, enquanto o mero espectador não, pois este pode criar uma identificação com o produto fílmico ou entender o cinema como um mero lazer.

Assim, o objetivo da análise fílmica é buscar compreender, interpretar e “(re)constituir” o objeto fílmico (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994). Para que isto seja possível, estes teóricos determinam a sequência destas fases: primeiro, há a fragmentação do filme em aspectos isolados; segundo, são estabelecidos elos entre estes elementos; terceiro, o produto é reconstituído. Em suma, a desconstrução fílmica é a sua descrição, enquanto que a reconstrução é a sua interpretação.

A partir destes apontamentos, possibilita-se a análise de *Babel* e *Biutiful*. Em primeiro lugar, serão destacados alguns aspectos gerais da montagem de cada um. Em seguida, algumas das cenas e sequências dos dois serão detalhadas, considerando-se as referências dispostas anteriormente, incluindo os parâmetros estudados: corte, continuidade, ritmo, tempo e espaço. Os planos que aparecem nas imagens que compõem o estudo não estão necessariamente na mesma ordem em que são apresentadas nos filmes e a numeração dos quadros funciona apenas como um guia para o que está sendo abordado no texto.

### **3.1 A montagem em *Babel***

*Babel* é construído por quatro histórias, sendo duas no Marrocos, uma nos Estados Unidos e México e outra no Japão, como já exposto. Isolando-se cada uma delas, percebe-se que são todas contadas obedecendo a ordem cronológica dos acontecimentos, mas optou-se por mostrá-las de forma alternada. Porém, a simultaneidade entre elas não é absoluta. Isto fica claro, por exemplo, quando a ligação do pai americano é repetida, sendo que o contato dele já havia sido mostrado, sob outro ponto de vista, no início do filme. Entende-se, desta maneira, que a babá mexicana e as crianças viveram tudo que é apresentado quando a mãe destas já estava hospitalizada. Outra exemplificação está no uso da arma, com um tiro dado pelos meninos marroquinos contra o ônibus e, em outra sequência, recebido pela turista americana.

Assim, a montagem de *Babel* apresenta as histórias de forma separada. Contudo, existem diversos conectores narrativos entre elas ao longo do filme. Alguns exemplos são,



além dos já demonstrados: a foto das crianças na carteira do pai americano, as notícias do tiro que a menina japonesa e que o policial japonês veem na televisão e a foto do pai da asiática com o vendedor da arma. Porém, a montagem é o que dá significância a estes recursos, pois eles remetem a situações que já aconteceram anteriormente no texto fílmico.

Iniciando especificamente a análise de alguns fragmentos, foi identificado que uma das histórias de Babel possui um *flashback*, sendo uma exceção para a estrutura linear predominante no filme. O plano 1 na figura 1 mostra o "tempo presente": um dos meninos baleado e sendo levado pelos policiais. Já o plano 2 é focado no rosto do irmão, que se entregou à polícia, com expressão de tristeza. Por fim, o plano 3 mostra os dois irmãos felizes e brincando nas montanhas juntos. A justaposição destes elementos traz a ideia de lembrança, mesmo não contando com nenhum recurso de transição diverso do corte.



Figura 1 — Primeiro conjunto de planos de Babel

Fonte: quadros do filme editados pelo autor. Sequência de *flashback* em uma das partes finais de Babel.

Um dos acontecimentos mais importantes em Babel e que teve dois tratamentos de montagem diferentes foi o tiro no ônibus. Em primeiro lugar, será analisada a cena sob o ponto de vista dos meninos marroquinos, utilizando-se a figura 2. Neste fragmento, percebe-se que o tempo de exposição de cada plano varia bastante. O plano 1 contempla algumas ações: a chegada dos garotos no topo do monte, o primeiro tiro de teste e um deles dizendo para o irmão que este não sabe atirar. A partir daqui, passa-se para uma montagem mais recortada, com alguns tipos de enquadramentos sendo intercalados, como por exemplo, um rosto e o rifle no mesmo quadro [plano 2], as expressões faciais [plano 3], os detalhes de mãos segurando a arma [plano 4] e os veículos que passam na região, por profundidade de campo [plano 5] ou por aproximação [plano 6].

Esta variação, tanto na duração dos planos, como nos seus conteúdos, permite uma apresentação abrangente do espaço e um ritmo satisfatório, que desperta a atenção do espectador para as ações dos garotos. Além disso, há uma continuidade visual, tendo-se um cuidado com a formação de *raccords* entre os planos. Por fim, analisando-se a figura 3, o desfecho da cena conta com uma transição em corte seco conectando ações semelhantes de

personagens diferentes: a fuga dos meninos [figura 3, plano 1] e a corrida de uma criança [figura 3, plano 2], o que inicia a primeira sequência na história EUA/México.



Figura 2 — Segundo conjunto de planos de Babel

Fonte: quadros do filme editados pelo autor. Cena do tiro centrada nos meninos marroquinos.



Figura 3 — Terceiro conjunto de planos de Babel

Fonte: quadros do filme editados pelo autor. Transição entre o final da cena do tiro centrada nos meninos marroquinos e o início da primeira sequência da história que se passa na fronteira EUA/México.

O acidente com o rifle no Marrocos, sob o ponto de vista do casal americano, é apresentado de outra maneira, como se constata na figura 4. Inicialmente, há planos descontínuos que ambientam o interior do ônibus. Após, a montagem insere os personagens principais, com poucos cortes. Consequentemente, há uma maior contemplação, visto que a exposição por um longo tempo, principalmente das expressões faciais dos protagonistas [planos 1 e 2] e dos detalhes das mãos [plano 3], somados à trilha sonora com ar pesado, resultam num clima melancólico.



Figura 4 — Quarto conjunto de planos de Babel

Fonte: quadros do filme editados pelo autor. Cena do casal americano dentro do ônibus antes e depois da turista levar o tiro, bem como o início da sequência seguinte, no Japão.

A música cessa e o plano em que a mulher leva o tiro fica por alguns segundos mostrando apenas ela dormindo [figura 4, plano 4], o que contribui para a expectativa. No final da cena, há um ritmo bastante agitado e descontínuo, no qual os cortes são numerosos e a ação é tensa [figura 4, plano 5]. A transição para a sequência seguinte, no Japão é feita por um corte seco apenas, mas pode-se identificar como outro contexto, pois o ambiente é totalmente diverso [figura 4, plano 6].

Babel é um filme que também conta com diversas partes nas quais a trilha sonora tem um papel destacado no suporte à montagem. Alguns exemplos estão nas sequências da festa de casamento no México com uma música romântica, quebrada pelo tiro ao alto de um personagem, e do resgate de helicóptero da turista americana no Marrocos. Todavia, aquela que será objeto desta análise, principalmente pelo seu impacto dramático e pelo uso extremo da montagem, é a da menina japonesa com os amigos em uma casa noturna.

A sequência da boate no Japão inicia com vários planos de ambientação, com cortes rápidos e sem preocupação com a formação de *raccords*. Há diversos *jump cuts*, mas que podem não ser captados em um primeiro contato com o texto fílmico, devido ao movimento desorganizado e à grande quantidade de elementos de cena. Portanto, o comportamento da montagem neste fragmento fílmico é um resultado da consideração com o conteúdo de festividade que se desenvolve dentro do quadro.

A cena progride conectada com a música agitada que toca no local. Por um período, a continuidade na imagem não é o foco e os planos variam entre neutros — essencialmente luzes piscando e figurantes dançando [figura 5, plano 1] — e aqueles que mostram o comportamento dos personagens, incluindo, em alguns, a protagonista [figura 5, plano 2]. À medida que a festa avança, os planos vão ficando cada vez mais breves, chegando até a dar a impressão de fusão entre eles. Desta maneira, a justaposição das imagens não se preocupa em determinar claramente o tamanho do espaço em que ocorre a ação. Além disso, este ritmo intenso contribui para a predominância de uma montagem mais expressiva do que narrativa.

Apesar da montagem ter planos muito curtos e várias elipses, existem principalmente dois momentos em que houve a necessidade de se gerar uma surpresa pela alteração drástica do ritmo da montagem. O primeiro deles é o chegar da protagonista no salão da festa [figura 5, plano 3]. Isto é mostrado por um enquadramento que tem uma duração maior que os anteriores, justamente para destacar a expressão da garota naquele lugar.



Figura 5 — Quinto conjunto de planos de Babel

Fonte: quadros do filme editados pelo autor. Cena da garota japonesa em uma festa com os amigos.

O segundo momento de quebra de ritmo é o desfecho de todo o clima festivo e do período de cortes mais frequentes da sequência. Após alguns segundos mostrando basicamente a festa paralelamente aos enquadramentos aproximados da personagem principal e dos seus amigos dançando, um plano permanece na tela em um tempo maior: a protagonista vendo o rapaz que ela se interessou beijando a amiga [figura 5, plano 4]. A partir dali, são poucos os cortes, comparando-se com o restante da ação, somados ao "silêncio" que marca a decepção da menina, e não só a sua surdez — como ocorre quando ela chegou neste local e quando ela estava no dentista, no início de uma cena anterior.

O último fragmento de Babel a ser analisado se passa na história da fronteira México e Estados Unidos, que é a sequência da babá tentando encontrar ajuda para salvar-se, juntamente com as crianças americanas, do deserto. Nos oito minutos de sua duração, mas que resumem muitas horas de um mesmo dia, os momentos com maior ação são intervalados por dois grandes períodos em que apenas é mostrado os personagens caminhando pela aridez.

Apesar de a ação ser lenta e arrastada por grande parte do fragmento, os planos são diversificados e há muita intervenção da montagem. Os enquadramentos mais afastados geralmente tem uma duração maior e são mais estáveis [figura 6, plano 1], enquanto os mais próximos, bastante curtos e instáveis [plano 2]. Também há muitas elipses durante toda a sequência, principalmente quando os personagens estão apenas caminhando. Apesar de alguns "saltos" de imagem serem visíveis, predomina a justaposição de planos com conteúdos diferentes, como por exemplo, do rosto da babá para seus pés [plano 3] ou para o corpo inteiro [plano 4].



Figura 6 — Sexto conjunto de planos de Babel

Fonte: quadros do filme editados pelo autor. Sequência da babá e as crianças andando no deserto.

Um mecanismo que é usado mais de uma vez nesta sequência é a montagem paralela, especialmente quando a babá corre em direção às duas caminhonetes que avista, como ilustrado na figura 7. Foram intercalados planos dos veículos passando [plano 1], da mulher correndo [plano 2], dos dois elementos unidos pela profundidade de campo [plano 3] e, na segunda vez, do policial vendo-a de dentro do carro [planos 4 e 5]. Isso tudo auxilia na construção espacial e no destaque da situação de dificuldade em se conseguir socorro em um ambiente inóspito.



Figura 7 — Sétimo conjunto de planos de Babel

Fonte: quadros do filme editados pelo autor. Partes em que a babá localiza os veículos que andam pela região.

Somando-se às ações já descritas e interpretadas, alguns diálogos inserem-se neste fragmento. Apesar de curtos, mostram não só a pessoa que fala, mas também a reação do ouvinte, o que gera maior impacto dramático. Por exemplo, quando a babá diz para o garoto que, enquanto ela procurava ajuda, era para ele e a irmã permanecerem num determinado ponto, a expressão triste do menino fica por um tempo que abrange as falas de ambos os



personagens [figura 8, plano 1]. Já quando a mulher está presa, procurando as crianças junto com o policial, a conversa é apenas sugerida, visto que os cortes são rápidos e sem continuidade visual, havendo um suporte da trilha sonora, que cobre praticamente todo o som ambiente e as falas [figura 8, plano 2]. Todas estas características unidas fazem com que as elipses presentes aqui sejam, *a priori*, imperceptíveis e geram uma grande dramaticidade nesta parte da sequência.



Figura 8 — Oitavo conjunto de planos de Babel

Fonte: quadros do filme editados pelo autor. O diálogo da babá com uma das crianças e com o policial.

### 3.2 A montagem em *Biutiful*

Passadas as análises detalhadas de trechos de *Babel*, iniciar-se-á as de *Biutiful*. Este filme, em termos gerais, foca-se na jornada de um protagonista, Uxbal. Ele aparece em quase todo o filme, exceptuando-se, por exemplo, duas cenas: uma em que dois chineses conversam em um quarto e outra em que fala, em espaço *off*<sup>6</sup>, com seu irmão pelo telefone. Como já citado na introdução deste artigo, os diversos personagens que compõem a trama estão, de certa forma, ligados ao principal. Portanto, forma-se uma história única, não havendo uma separação formal clara entre as vivências, como em *Babel*. Além disso, *Biutiful* possui uma estrutura essencialmente linear. Contudo, há uma particularidade a ser grifada: o início do filme compõe-se de uma sequência que será reiterada no final, pois se passa no mesmo ambiente, com os mesmos personagens e mostra falas e ações praticamente iguais. Há diferenças, contudo, na montagem de ambos os fragmentos.

Na primeira sequência do filme, representada na figura 9, o diálogo de duas pessoas foi feito sem quase nenhuma intervenção da montagem, sendo que esses dois personagens ainda não tinham sido apresentados claramente ao espectador. Optou-se por mostrar a conversa praticamente toda em um plano único, enfocando mãos [plano 1]. Contudo, próximo ao final destas falas, há um corte seco para um local totalmente diferente:

<sup>6</sup> *Off* significa que o personagem está fora de quadro, mas dentro da diegese, ou seja, está presente na narrativa.

uma floresta com muita neve, apresentada por um plano sequência com a câmera em movimento pelo local até enquadrar em uma coruja morta. A partir daqui, a montagem passa a ser mais recortada. A justaposição de um breve enquadramento aproximado do animal abatido [plano 2] com outro do rosto de um homem que olha perdido para os lados [plano 3] contribui para a ideia de que ele apareceu espontaneamente naquele local e sem saber o porquê.

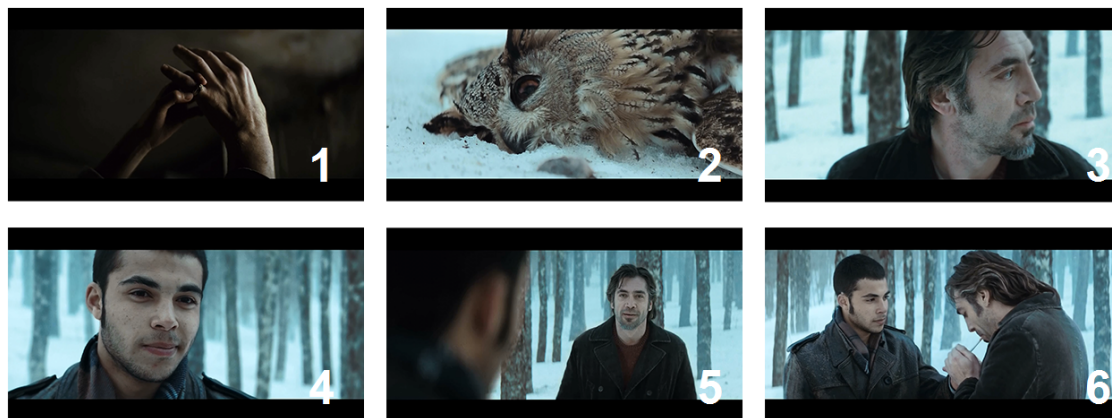


Figura 9 — Primeiro conjunto de planos de Biutiful

Fonte: quadros do filme editados pelo autor. Sequência inicial de Biutiful.

Ao longo do restante da sequência, um jovem surge na mata e começa um diálogo com o homem. A montagem faz uma alternância entre primeiros planos [figura 9, plano 4] e outros que unem os dois personagens espacialmente, com campo/contracampo [figura 9, plano 5], os que acompanham movimentos dos personagens e outros um pouco mais afastados [figura 9, plano 6]. Mesmo que haja esta variação na construção da cena, ela possui um ritmo bastante lento e a ação aparenta não fazer sentido na primeira vez que é assistida.

Já a sequência final esclarece ao espectador de que forma começou a conversa entre Uxbal e a filha sobre o anel e que este diálogo ocorreu no quarto do protagonista, aspectos que ficaram suprimidos na cena inicial do filme. Optou-se por apresentar um conjunto de ações simples — Uxbal entrando no quarto, pegando a joia, colocando-a no dedo, deitando-se na cama e falando com a filha — com vários planos, mas de uma maneira que sejam formados *raccords* entre eles. Este tratamento fez a cena ter um ritmo igualmente vagaroso, porém, não monótono, pois os quadros são apresentados em durações diversas.

A partir do momento em que o diálogo é repetido, houve uma preocupação em encaixar a filha perguntando se o anel era de verdade com as mãos sendo mostradas novamente, em outras posições, como no plano 1 da figura 10. Isto auxilia na identificação de que se trata do mesmo acontecimento do início do filme. O restante da cena é apresentado

como um duradouro plano-sequência que, desta vez, varia de foco e posição. Da cama, a câmera entra em um espelho [figura 10, plano 2] e se aproxima continuamente até os olhos abertos de Uxbal — que está ao lado do seu corpo — e a mudança de iluminação marca a alteração de ambiente [figura 10, plano 3]. Entretanto, toda esta ação não seria fisicamente possível de ser gravada em apenas uma tomada. Conclui-se que diferentes partes foram conectadas por uma montagem invisível *a priori* e que isto ajudou a conceber a ideia de passagem do espírito do personagem principal para a mesma floresta nevada.

Durante este "falso" plano sequência, parte do diálogo entre Uxbal e o jovem — seu pai morto há muitos anos — é colocado em paralelo com as falas finais da filha do personagem principal. Após, a montagem passa a apresentar planos variados e curtos, que não estão, todavia, na mesma ordem. Por exemplo, o plano em que o progenitor do protagonista é apresentado [figura 10, plano 4] está depois de algumas falas, diferentemente do que era na outra cena, na qual o mesmo enquadramento começa antes de toda a conversa dos dois.

Outra amostra é o detalhe da coruja morta, que passou a ser apenas um plano neutro, como forma de criar uma elipse do pai se aproximando do filho. Também, percebe-se que todas as onomatopeias do mar e dos ventos, feitas pelo progenitor, são expostas, desta vez, em um plano único de Uxbal, destacando sua reação feliz ao reencontrar o pai [figura 10, plano 5]. O longa-metragem termina com mais uma parte suprimida pela montagem, que é a de ambos saindo de quadro na mesma direção, sem, contudo, mostrar para onde foram, algo que é preenchido pela mente do espectador [figura 10, plano 6].



Figura 10 — Segundo conjunto de planos de Biutiful  
Fonte: quadros do filme editados pelo autor. Sequência final de Biutiful.

Ao longo de Biutiful, foram apresentados alguns momentos de mediunidade de Uxbal, tendo a montagem um papel fundamental para isto. Na parte em que o protagonista



está no funeral de três crianças, há um *insert* de um menino sentado próximo aos caixões [figura 11, plano 1]. Outros enquadramentos enfocam Uxbal, que está inserido no outro lado da sala e olha para garoto na cadeira [figura 11, plano 2], mas torna a observar o corpo ao se aproximar deste [figura 11, plano 3]. Já nas cenas em que o protagonista encontra os chineses mortos na fábrica e em que está se injetando no banheiro, próximo ao final do filme, a montagem é semelhante, pois alguns planos de personagens são intercalados com breves *inserts* de pessoas grudadas ao teto ou em espelhos, o que acontece com o próprio protagonista, quando está morrendo na cama. Estas construções visam destacar que estas rápidas aparições não estão fisicamente nos locais, são apenas presenças "sentidas", mas que o espectador consegue vê-las.



Figura 11 — Terceiro conjunto de planos de Biutiful  
Fonte: quadros do filme editados pelo autor. Uxbal no funeral das três crianças.

Outra sequência que será objeto de análise neste artigo é a da casa noturna na qual Uxbal entra para se encontrar com o seu irmão. Esta é uma das partes de Biutiful que mais abrange diferentes maneiras de trabalhar a montagem. Optou-se por inicia-la por um longo plano sequência, que constrói o espaço — uma boate lotada, com muitas dançarinas e música alta — e, após alguns segundos, também acompanha o protagonista até o seu diálogo com o irmão. Um corte seco na imagem e na trilha sonora marca o início de um nova cena no mesmo local. Aqui, a montagem passa a ser mais fragmentada, com diversos *jump cuts*. Isto se dá, por exemplo, na conexão entre o plano que o irmão de Uxbal fala "eu não tenho isto" [figura 12, plano 1] e o que diz "aqui está" [figura 12, plano 2], referindo-se à cocaína que mostra. Os planos são variados e curtos, alterando o destaque entre as pessoas que estão ali.

O fragmento seguinte desta sequência tem um ritmo um pouco mais agitado. A música é contínua, mas a montagem não é. Há muitos planos brevíssimos e diversificados que não só mostram os personagens [figura 12, plano 3], como também outras pessoas na festa [figura 12, plano 4], as dançarinas [figura 12, plano 5] e as luzes piscantes [figura 12, plano 6]. Este fragmento funciona como um "resumo" do restante da noite do protagonista: um

clima de festa para se distrair dos contratempos, mas que cessa rapidamente, por um corte seco e inesperado.

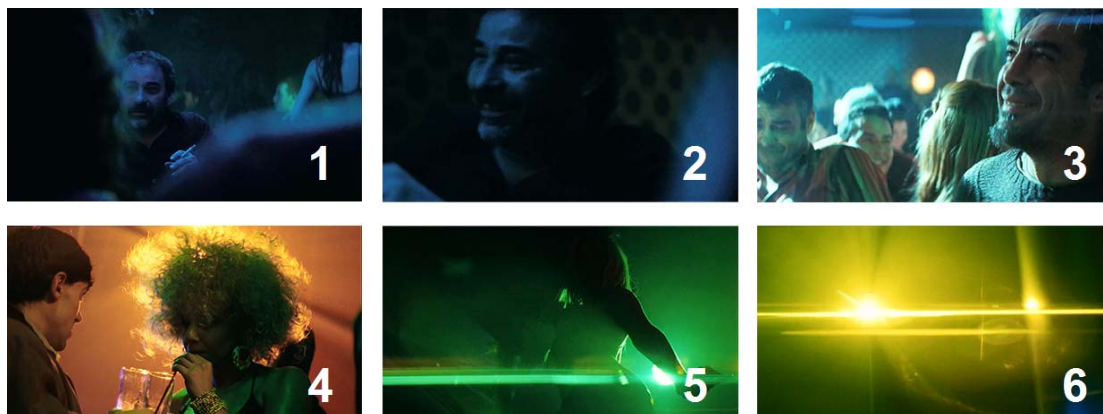


Figura 12 — Quarto conjunto de planos de Biutiful

Fonte: quadros do filme editados pelo autor. Uxbal vai à casa noturna encontrar o irmão e fica lá por um tempo.

A última sequência de Biutiful a ser analisada é a da perseguição do amigo camelô de Uxbal e a prisão dos dois. Durante boa parte deste fragmento fílmico, adotou-se a montagem paralela. Um plano geral e outros mais próximos ambientam o centro da cidade, tomado por diversos vendedores ilegais. Enquadramentos de policiais [figura 13, plano 1] e camburões dividem o tempo da cena com a reação dos comerciantes de rua [figura 13, plano 2], que olham atentos para todas as direções.

Iniciada a perseguição, apesar de alguns planos mostrarem os camelôs e os policiais juntos, grande parte da sequência apresenta individualmente cada grupo e de forma paralela. Houve uma preocupação, na maioria das vezes, de respeitar o eixo físico da ação entre planos contíguos, apesar de que nem sempre se mantenha o mesmo. Exemplificando, quando a polícia chega, os comerciantes ilegais correm ou para o fundo do quadro, ou da esquerda para a direita [figura 13, plano 3], até serem surpreendidos, fazendo com que mudem o sentido da fuga, ou seja, da direita para a esquerda dos enquadramentos [figura 13, plano 4]. Considerando a ação como um todo, a aparente quebra de eixo físico, em alguns momentos, pode ser interpretada como uma representação vasta do espaço, já que os vendedores fogem por muitos lugares. É possível, também, uma relação com a ação dramática no cinema de Sergei Eisenstein, a exemplo da cena da escadaria de Odessa, pois o tempo é igualmente expandido entre *inserts* de ações pontuais, como algumas pessoas sendo presas ou sofrendo acidentes durante a correria, e a movimentação geral das pessoas no quadro.

Este é um dos momentos de ação mais intensa do filme. Os cortes numerosos preservam, principalmente, a emoção, a progressão da cena e o ritmo frenético, apesar de que quase não são produzidos *raccords*. No meio dos diversos planos dos figurantes, o amigo de Uxbal também foge. Após alguns camelôs passarem pelo protagonista, este começa igualmente a correr [figura 13, plano 5], entrando brevemente no movimento. O encontro do personagem principal com seu camarada vendedor é o clímax, tendo por consequência a prisão dos dois, unidos em um mesmo enquadramento [figura 13, plano 6].

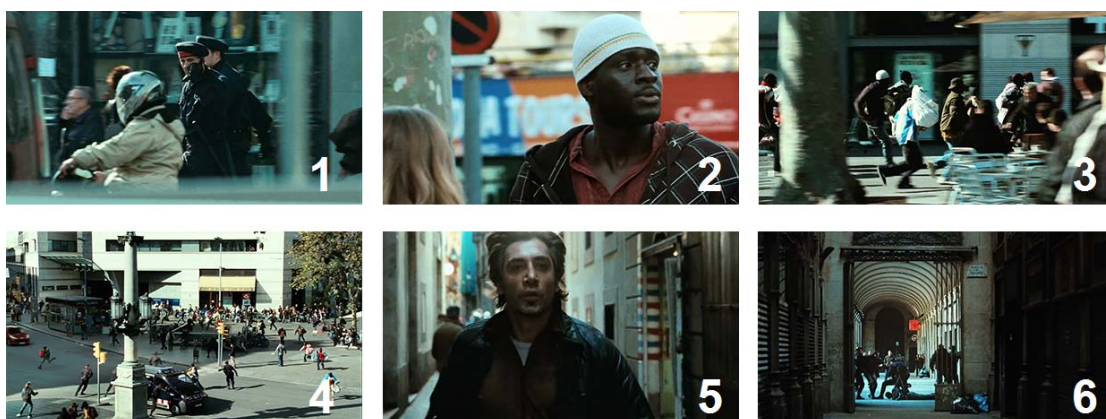


Figura 13 — Quinto conjunto de planos de Biutiful

Fonte: quadros do filme editados pelo autor. Sequência da perseguição dos camelôs no centro da cidade e Uxbal e seu amigo sendo presos.

#### 4 Considerações Finais

Este artigo teve por objetivo principal observar a montagem de dois filmes de Alejandro González Iñárritu. O foco foi o de estabelecer as características tanto teóricas quanto práticas deste processo em ambos, utilizando-se o instrumento da análise fílmica. Foram escolhidas as obras que marcaram o momento de transição do fim da parceria de muitos anos com Guillermo Arriaga e do início em que o próprio diretor mexicano passou a ser o roteirista. Babel é o desfecho de uma trilogia — três textos fílmicos com semelhanças nas temáticas abordadas e no tratamento de montagem — enquanto que Biutiful, a princípio, tinha uma estrutura diferente dos demais. É possível, neste momento, que sejam feitas algumas comparações entre as observações realizadas.

Constata-se que, mesmo Babel sendo uma grande montagem alternada entre quatro histórias — formato originado no cinema de David W. Griffith, como demonstrado —, há uma semelhança com Biutiful no que tange à estrutura predominantemente linear. Além disso, a montagem paralela, também uma contribuição daquele cineasta americano, é utilizada

em alguns momentos dos dois filmes, sendo a sequência da fuga dos camelôs o seu uso mais evidente. Também percebeu-se que o trabalho de Eisenstein foi uma influência, de alguma forma, para a construção desta parte do produto fílmico, pela grande exploração espacial e a extensão do tempo da ação.

Percebeu-se que houve também uma preocupação em ambos os filmes no que diz respeito a expor um mesmo acontecimento importante, para as respectivas narrativas, de duas formas diferentes em cada caso. Como foi grifado, em *Babel*, o tiro no ônibus foi totalmente apresentado em duas sequências: primeiramente, pelo ponto de vista dos meninos marroquinos, em seguida, pela visão dos turistas americanos, o que conectou as histórias e estabeleceu o espaço e o tempo do ocorrido. Já em *Biutiful*, foi constatado que há esta diferença de estrutura nos dois momentos em que é mostrado Uxbal morrendo. Foi identificado que, na parte final do filme, a montagem reiteirou falas, ações e ambientes de uma forma mais clara, o que contribui para a ideia de que é o mesmo fato retratado de duas formas um pouco diversas.

É também viável uma breve comparação entre as sequências dos dois filmes que se passam em ambientes semelhantes, que são as das casas noturnas. Em *Babel*, os planos chegam a ser brevíssimos, tendo por consequência um ritmo muito agitado em quase todo este fragmento, exceptuando-se os dois planos longos da protagonista que tiveram por objetivo causar surpresa. Já em *Biutiful*, a montagem da festa progrediu, começando por uma intervenção inexistente até se chegar em planos descontínuos com cortes frequentes.

Mesmo *Biutiful* possuindo esses fragmentos com muitos cortes, foi identificada, nas partes analisadas, um maior número de planos-sequência do que em *Babel*. No primeiro, em alguns instantes, os movimentos dos personagens são acompanhados ou ainda a montagem é "escondida", como no caso da morte do personagem principal enquanto a câmera entra em um espelho. Em *Babel*, até as ações lentas são preenchidas com cortes numerosos entre planos variados, tendo a presença de elipses e *jump cuts* para encurtar os acontecimentos, como é o caso da babá no deserto. Em ambas as obras, há uma predominância da continuidade dramática, mas há trechos em que a descontinuidade visual, pela ausência de *raccords*, é uma escolha expressiva.

Também identificou-se que em ambas as obras não houve a utilização, dentro dos fragmentos estudados, de transições diversas do puro corte. Portanto, a justaposição de planos é suficiente para o entendimento do espectador que se tratam de momentos fílmicos diversos.

Isto se deu, por exemplo, no fim da cena do tiro no interior do ônibus com o início da sequência no Japão e no *flashback* de Babel.

Conclui-se igualmente que a estrutura das histórias de Iñárritu dá um nível de destaque diverso, dependendo da sequência, para cada um dos parâmetros estudados. O corte é grifado principalmente em ações mais intensas; a continuidade é visível na utilização de planos-sequência e na formação de *raccords* em alguns acontecimentos importantes das histórias; o ritmo da montagem varia de acordo o clima da cena; o tempo é geralmente condensado, mas existem momentos em que parece que ele é estendido; e o espaço é construído pela justaposição de muitos planos com conteúdos diversos. De certa forma, todas estas características estão conectados pelo mesmo objetivo de determinar como será a montagem dos filmes. Por mais que um produto fílmico seja imaginado e planejado desde o roteiro e a decupagem, é na união e organização dramática destes planos que se concretiza a narrativa.

Por se tratar de um artigo, este trabalho não pôde desenvolver com maior detalhamento outras partes dos dois filmes. Portanto, em produto acadêmico diverso, poderão ser identificados os elementos da montagem cinematográfica em outros trechos, visto que ela é onipresente. Além disso, uma possibilidade é a de analisar os outros longas-metragens de Iñárritu, com o objetivo de verificar em quais pontualidades a montagem das obras se convergem num manifesto formal. Estas e outras contribuições seriam importantes auxílios no estudo e compreensão tanto do trabalho do diretor mexicano, como do próprio processo da montagem.

## Referências

AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. São Paulo, SP: Annablume, 2004.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Elsevier, 2007.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2004.

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

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo, SP: Senac São Paulo, 2009.

LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2005.

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

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2004.

PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de tratamento do material (montagem estrutural). In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1991.

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. **A técnica da montagem cinematográfica**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira S.A., 1978.

VONNOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.