

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
COMUNICAÇÃO SOCIAL: RADIALISMO

REBECA BRAGA PINTO

A impressão da não-linearidade temporal no filme "A Chegada":
uma análise da montagem enquanto ferramenta de estruturação narrativa

BAURU

2021

REBECA BRAGA PINTO

A impressão da não-linearidade temporal no filme "A Chegada"
uma análise da montagem enquanto ferramenta de estruturação narrativa

Versão Final

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social: Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior

BAURU

2021

P659i	Pinto, Rebeca Braga A impressão da não-linearidade temporal no filme "A Chegada" : Uma análise da montagem enquanto ferramenta de estruturação narrativa / Rebeca Braga Pinto. -- Bauru, 2021 67 p. : il. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Comunicação Social: Radialismo) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru Orientador: Arlindo Rebechi Junior 1. montagem cinematográfica. 2. narrativa cinematográfica. 3. não-linearidade narrativa. 4. A Chegada. 5. análise fílmica. I. Título.
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

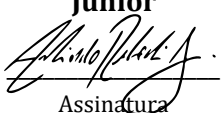
FICHA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – MONOGRAFIA

Curso de Comunicação Social: Radialismo

Aluno: Rebeca Braga Pinto

Título do projeto: "A impressão da não-linearidade temporal no filme "A Chegada": uma análise da montagem enquanto ferramenta de estruturação narrativa".

Orientador: Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior

	Arlindo Rebechi Junior  Assinatura			Ana Silva Lopes Davi Médola _____ Assinatura			Ana Heloiza Vita Pessotto _____ Assinatura		
Critérios	Cumpriu	Cumpriu Parcialmente	Não Cumpriu	Cumpriu	Cumpriu Parcialmente	Não Cumpriu	Cumpriu	Cumpriu Parcialmente	Não Cumpriu
<i>(cada avaliador(a) marcar com um X uma das três opções: cumpriu / cumpriu parcialmente / não cumpriu)</i>									
1. Relevância científica do tema e do objeto de pesquisa [avaliar se o/a discente escolheu tema de pesquisa adequado aos interesses de formação do curso e conseguiu boa delimitação de um objeto de pesquisa]	X			X			X		
2. Fundamentação teórica [avaliar se o/a discente fez boas escolhas de leituras teóricas e foi capaz de desenvolver uma pertinente discussão a partir de levantamento bibliográfico]	X			X			X		
3. Metodologia [avaliar se o/a discente adotou metodologia adequada para os propósitos de sua monografia e realizou um bom desenvolvimento de suas análises, de modo a cumprir os objetivos estipulados na monografia]	X			X			X		
4. Qualidade argumentativa e estrutura textual [avaliar se o/a discente estruturou bem a monografia, obteve boa qualidade argumentativa e boa clareza de exposição ao longo da monografia]	X			X			X		
5. Apresentação e defesa diante da banca avaliadora [avaliar se o/a discente fez uma boa apresentação e boa defesa da monografia diante da banca avaliadora]	X			X			X		
Avaliação Final	Aprovado (X) Reprovado ()			Aprovado (X) Reprovado ()			Aprovado (X) Reprovado ()		

OBS: TODO TRABALHO APROVADO SERÁ ENVIADO PARA C@PELO.

CONCEITO: Aprovado (X) Reprovado ()

Bauru, 24 / 09 / 2021.

Avaliador 1 – Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior  (assinatura)

Avaliador 2 – Prof^a. Dr^a Ana Silva Lopes Davi Médola _____ (assinatura)

Avaliador 3 – Prof^a. Ana Heloiza Vita Pessotto _____ (assinatura)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Silvia e Ivan, e ao meu irmão Rodrigo. Meus alicerces, meus guias, minhas referências e exemplos de cumplicidade, companheirismo e zelo. Obrigada por direcionar a mim todo amor e dedicação que poderia sonhar em receber e principalmente por terem me apoiado e não medirem esforços para tornar possível a realização desse sonho pessoal que vem se desdobrando há cinco anos. À vocês todo meu amor e devoção. Um agradecimento especial para minha tia Lígia, por ter sido parte tão significativa nessa trajetória, pelo apoio material, pelos votos de confiança e intercessões.

Às minhas grandes amigas de vida Bia, Bê, Carol, Gabs, May, Pati e Tata; vocês sempre foram e sempre serão meu refúgio, meu porto seguro, minha casa. Obrigada por nunca deixarem de acreditar no meu potencial e me instigarem a continuar evoluindo e ser a melhor versão de mim. Eu amo vocês infinitamente.

Às amigas que construí durante essa jornada intensa, maluca, sofrida, engrandecedora e maravilhosa que é cursar RTVI na Unesp Bauru. Foram quatro anos em que dividimos não só espaços físicos - obrigada Reperk - mas também emocionais; de alegria, inseguranças, dúvidas, aprendizados, confidências e esperanças. Sem vocês ao meu lado nada disso seria possível. *O que me resta* é guardar com muito carinho as experiências *mágicas* e os momentos de *êxtase* que compartilhamos, pois independentemente das contrariedades, o *orgulho* que sinto disso tudo é imenso. Obrigada em especial pelas incontáveis vezes que, de alguma forma, vocês me acolheram e deram suporte durante o processo intenso e desafiador que foi a realização deste trabalho de conclusão de curso. E ainda, gratidão aos meus amigos da Unimep, onde tudo começou. O apoio de vocês, ainda que à distância, foi imprescindível para a finalização desta etapa. À vocês, amigos, toda minha admiração.

Ao meu professor e orientador, Arlindo Rebechi Junior, por abraçar a ideia desse projeto desde seus primórdios enquanto pesquisa do PET, facilitando profundamente o processo de adaptação para um TCC; não somente, também pela paciência, disponibilidade, confiança na minha capacidade, e por todo o conhecimento transmitido durante o desenvolvimento do trabalho como um todo. Muito obrigada.

Ao PET-RTVI, por ter sido a porta de entrada para essa pesquisa. Eu não conheço a graduação sem o enorme ganho que é fazer parte desse projeto, em todos os termos.

E acima de tudo, à Deus. Por ter guardado meu caminho, iluminado meus passos e me dado forças para concluir esse processo; e especialmente por ter colocado em minha vida pessoas espetaculares e proporcionado o privilégio de concretizar esse sonho.

- If you could see your whole life from start to finish, would you change things?
- Maybe I would say what I feel more often.

Arrival, 2016

RESUMO

Tendo como principais premissas a capacidade do cinema de criar impressões no espectador e a montagem enquanto ferramenta de estruturação narrativa, essa pesquisa apresenta como objetivo geral compreender de que forma e em quais âmbitos o processo de montagem do filme "A Chegada" (2016) contribuiu para a construção da impressão de não-linearidade temporal presente em sua narrativa; sendo que, para isso, foram primeiramente desenvolvidos os conceitos do campo da montagem e foram exploradas as concepções que permeiam uma narrativa cinematográfica não-linear, para que fosse possível então realizar uma análise fílmica qualitativa e identificar de que forma a montagem interfere na recepção do espectador. Através da análise feita sobre uma das sequências finais do filme, comparando a montagem com sua disposição no roteiro, foi possível constatar que, apesar da montagem em grandes partes precisar ser um recurso imperceptível no eixo discursivo, o papel que exerce na construção do discurso fílmico é nítido, trata-se de um fator determinante sobre a concepção do produto final; nesse sentido, esta atua no objeto empírico como uma ferramenta de articulação combinatória entre o eixo diegético e o eixo discursivo da obra, de forma que a teoria da não-linearidade temporal inerente a diegese é aplicada à própria forma do filme, configurando assim uma referência metalinguística e acima de tudo, meta-discursiva, a respeito da lógica temporal da narrativa. Assim sendo, a sequência no eixo discursivo transporta ao espectador a sua noção de tempo não-linear (sem um início e um fim determinados) sendo capaz de inseri-lo na experiência temporal ao provocar sua percepção por meio da relação de subjetividade que este concebe ao assimilar o encadeamento das diferentes cenas, estabelecendo assim a impressão da não-linearidade temporal.

Palavras chave: montagem cinematográfica; narrativa cinematográfica; não-linearidade narrativa; A Chegada; análise fílmica.

ABSTRACT

This research has as primary premises the cinema's ability to create impressions on the spectator and the processes of film editing as a tool for narrative structure, aiming for the goal to comprehend in which ways the editing process of the movie "Arrival" (2016) has added to the construction of the spectator impressions on temporal nonlinearity placed on it's narrative. In order to do that, firstly it was developed the concepts of film editing field, along with the conceptions that permeate a nonlinear storytelling, so that it was possible to attain a qualitative movie analysis and identify how the film editing process interferes with the spectator reception. Through the analysis of one of the final sequences of the movie, it was possible to verify that, even though the editing process being a resource that in general has to remain indistinguishable in the discursive axis, the part that it plays on the filmic speech is clear, it is a determining factor on the final conception of the product, in which acts on the empirical object as a tool of combinatorial articulation between the diegetic axis and the discursive axis of the movie, so that the temporal nonlinearity theory placed on the diegesis it's applied to the movie form itself, setting a metalinguistics reference and above all, meta-discursive, about the narrative temporal logic. Therefore, the sequence on the discursive axis transports to the spectator it's notion of nonlinear time (one without a beginning and an end defined) inserting them on the temporal experience by inducing their perception through the subjective relationship that is conceive when the chaining of the scenes is assimilated, establishing thus a nonlinear temporal impression.

Key words: film editing; cinematic narrative; nonlinear storytelling; Arrival; movie analysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Sequência "Efeito Kulechov".....	23
Figura 2 - Plano Veronica olhando para baixo.....	23
Figura 3 - Plano Veronica acariciando a barriga.....	24
Figura 4 - Plano Veronica olhando para baixo e sorrindo.....	24
Figura 5 - <i>Heptapods</i> desenhando um logograma.....	36
Figura 6 - Exemplos de diferentes logogramas.....	37
Figura 7 - Parte 1A: Shang mostrando a Louise seu número privado.....	48
Figura 8 - Parte 1B: Louise ligando para Shang.....	49
Figura 9 - Parte 2A: general Shang diz que jamais esquecerá o que Louise disse.....	50
Figura 10 - Parte 2B: Louise ao telefone quando Shang a atende.....	50
Figura 11 - Parte 3A: Shang explica à Louise que a mensagem é o que sua esposa lhe disse antes de morrer.....	51
Figura 12 - Parte 3B: Louise repete a mensagem ao telefone para Shang.....	52
Figura 13 - Parte 4A: Louise ouvindo a mensagem de Shang.....	52
Figura 14 - Parte 4B: Halpern e Ian encontram Louise.....	53
Figura 15 - Parte 5A: Shang finaliza a mensagem.....	54
Figura 16 - Parte 5B: Halpern acusa Louise de traição.....	54
Figura 17 - Parte 6A: Louise atônita.....	55
Figura 18 - Parte 6B: Louise finaliza a ligação.....	55
Figura 19 - Parte 7A: Louise assimila a situação toda.....	56

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. MONTAGEM CINEMATOGRAFICA	12
2.1 Fundamentação	12
2.1.1 Montagem narrativa	16
2.1.2 Montagem discursiva	18
3. NÃO-LINEARIDADE TEMPORAL E NARRATIVA NA FICÇÃO-CIENTÍFICA	21
3.1 A narrativa cinematográfica	21
3.1.1 A ficção e o gênero de ficção-científica	24
3.1.2 Linearidade e não-linearidade	27
3.2 Dupla temporalidade: eixo discursivo e eixo diegético	30
4. A CHEGADA	33
4.1 Principais argumentos e processos	33
4.2 Sequência selecionada	36
4.2.1 Descrição da sequência no roteiro	38
4.2.2 Descrição da sequência no filme	39
4.3 Análise fílmica: interpretação dos dados descritos	48
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS	54
ANEXOS	56

1. INTRODUÇÃO

Assim como na língua, o cinema também pode ser amparado pela gramática. Existe uma diferenciação ainda que sutil, mas no entanto crucial, entre o filme enquanto objeto, ou seja, o produto que é o filme em si e as imagens que de fato vemos (as imagens filmicas) ao sentar em frente a uma tela grande e assistir a um filme, ou não somente assistir ao filme como também presenciar e vivenciar a obra. Essa diferença reside justamente neste ato de ver o filme, onde é concebida uma impressão de que estamos acompanhando aquela ação sendo reproduzida na tela ao vivo, isto é, no presente. O presente pode ser inferido na gramática da língua portuguesa como um dos tempos verbais existentes nas classificações dos modos verbais (indicativo, subjuntivo e imperativo), associando assim a imagem cinematográfica à classificação de tempo verbal. No entanto, Gaudreault e Jost (2009, p. 131) destrincham essa concepção para melhor categorizar a imagem cinematográfica de acordo com sua configuração em relação ao espectador:

A imagem filmica atualiza aquilo que mostra "o espectador percebe sempre o movimento como atual" (METZ, 1968, p. 18). É, porém, necessário observar que o fato de atualizar um processo, como dizem os gramáticos [...] é uma propriedade do modo indicativo e não do presente. Empregar o indicativo é de fato estabelecer o processo; pelo contrário, o subjuntivo exprime tudo aquilo que diz respeito a uma interpretação (julgamento, sentimento, vontade ...), o que não o impede de também possuir um presente. Seria mais correto definir a imagem cinematográfica pelo seu modo: o indicativo.

Portanto, o cinema, ou mais especificamente a imagem cinematográfica, se ampara nos arbítrios da gramática a partir do seu modo indicativo, isto é, sempre configurando uma certeza, apontando um acontecimento ou uma ação como um fato, o qual só é compreendido dessa maneira através da interpretação do espectador, pois a condição de indicativo da imagem cinematográfica constitui a esta um caráter verídico por se assemelhar as formas do mundo empírico, elaborando assim, para o espectador, a ilusão de que aquilo que se vê acontece diante de seus olhos, e não através de um produto finalizado sendo exibido em uma tela. Metz (1972, p. 16) pondera sobre a construção dessa ilusão e a sensação de se assistir a um espetáculo real quando vemos um filme pois afirma que o cinema "desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de 'participação' (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade - não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas". O cinema tem o poder de aferir credibilidade para sua forma, além de a partir dela, ter a capacidade de construir impressões a respeito da narrativa que vão além da obra em si.

A analogia entre cinema e língua perpassa as dimensões da produção cinematográfica e pode ser situada dentro dos processos da montagem¹. Tal como a língua, a montagem cinematográfica é uma técnica que conduz um processo de articulação de elementos, os quais possuem a capacidade de criar uma narrativa a partir de sua justaposição. Ao escrevermos uma frase, selecionamos elementos linguísticos (verbo, predicado, sujeito) e os colocamos em um perfil linear, dispendo-os em uma determinada ordem a fim de que se crie um sentido. O mesmo ocorre com o processo da montagem cinematográfica, a junção dos elementos cinematográficos (planos, cenas) organizados e dispostos de uma certa forma, produz um determinado sentido, e esse sentido pode ser manipulado de acordo com os objetivos e intenções pretendidas dentro da narrativa em que se insere.

Tendo como principais premissas a capacidade do cinema de criar impressões no espectador e a montagem enquanto ferramenta de estruturação narrativa, essa pesquisa apresenta como objetivo geral compreender de que forma e em quais âmbitos o processo de montagem do filme "A Chegada" (2016) contribuiu para a construção da impressão de não-linearidade temporal presente em sua narrativa, sendo que para isso serão primeiramente desenvolvidos os conceitos do campo da montagem e serão exploradas as concepções que permeiam uma narrativa cinematográfica não-linear, para que seja possível então realizar uma análise filmica qualitativa que possa identificar de que forma a montagem interfere na recepção do espectador.

Lançado em novembro de 2016, o longa-metragem estadunidense intitulado "A Chegada" é um dos cinco notáveis filmes dirigidos pelo diretor franco-canadense Denis Villeneuve, dentre eles "Os Suspeitos" (2013); "Sicario: Terra de Ninguém" (2015); "Blade Runner 2049" (2017) e "Duna" (2021). Trata-se de uma adaptação do conto "História da Sua Vida" escrito por Ted Chiang em 1999, e se enquadra primordialmente como um filme de ficção-científica mas que, no entanto, brinca com os meandros desse gênero pairando sobre as margens do suspense e do drama. O enredo gira em torno da protagonista Dr^a Louise Banks (interpretada pela atriz Amy Adams), uma linguista renomada, que é recrutada pelo governo norte-americano para realizar a complexa missão de decodificar a linguagem ininteligível dos

¹ No livro "Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo" (2007) de Dancyger, a tradutora esclarece que na língua inglesa o termo utilizado para se referir a montagem é o "*editing*", que traduzindo para o português é "edição". No livro utilizam então o termo "edição" para se referir a montagem eletrônica e "montagem" para o trabalho analógico, com película. Embora o filme aqui em análise tenha sido realizado nas condições que o termo "edição" apresenta, ou seja, processos digitais; para fins didáticos será adotado nessa pesquisa o uso exclusivo da terminologia "montagem" para se referir ao processo e para quem o realiza, embora o termo "edição" e "editor(a)" seja muito utilizado no português para se referir à essa etapa da produção cinematográfica.

alienígenas que pousaram em diferentes locais da Terra, no intuito de descobrir suas intenções. Ao lado do físico Dr. Ian Donnelly (interpretado pelo ator Jeremy Renner), ambos passam a realizar uma série de experimentos a fim de interpretar a linguagem dos *heptapods* (nome dado aos aliens da história, do grego hepta, "sete", e podos, "pé/pata"), enquanto estão simultaneamente à beira de um conflito mundial entre a raça humana e os supostos invasores. Ao aprender a linguagem considerada não-linear dos *heptapods*, a percepção temporal da protagonista é completamente alterada, a qual passa a compreender sua existência e sua linha temporal da mesma forma que os alienígenas a entendem, isto é, não-linearmente.

Uma análise fílmica pode ser feita por meio de vários segmentos que envolvem tanto o processo de produção da obra como o produto em si, e pode ser fundamentada a partir de diferentes abordagens. Realizar uma análise comparativa do filme "A Chegada" com enfoque no processo de montagem cinematográfica em função do seu roteiro, permite que seja estudada uma das categorias audiovisuais que, usualmente, não possui tanto destaque nos âmbitos acadêmicos, da mesma maneira, possibilita uma compreensão mais aprofundada sobre o próprio filme, proporcionando a elaboração de uma crítica em torno dele e sobretudo em torno dos aspectos da montagem. Ainda, no âmbito pessoal da autora enquanto pesquisadora, produzir um trabalho que levante dados em relação ao objeto empírico e construa descrições deste, faculta a elaboração e experimentação de uma metodologia de análise, gerando assim um padrão de conhecimento que em termos formativos ampliam a visão e o domínio da autora para com o campo teórico e prático da montagem cinematográfica assim como dos processos que constituem uma análise fílmica.

A metodologia de pesquisa será constituída em três etapas principais. A primeira etapa se constitui na dimensão teórica, pois a partir do levantamento bibliográfico sobre teorias da montagem cinematográfica, sobre fundamentos para uma análise fílmica, assim como sobre a fortuna crítica do filme em questão e suas contribuições conceituais tanto para uma narrativa quanto para o gênero de ficção-científica, é possível construir o escopo teórico da pesquisa para que se possa embasar a análise a ser realizada, os quais serão tratados nos capítulos 2 e 3. A segunda etapa trata-se da escolha da sequência do filme que será analisada. Nesse sentido, a partir da definição de um referencial de análise, será feita a descrição e o detalhamento da sequência e suas cenas, considerando a forma em que estas aparecem tanto no roteiro quanto no filme montado. E a terceira e última etapa, diz respeito à fase de análise e interpretação dos dados descritos na segunda etapa. Nesta serão discriminados e caracterizados os aspectos

comparativos entre o roteiro e o filme montado, a partir de uma análise qualitativa de interpretação dos dados apresentados em ambos, a qual será feita no capítulo 4.

2. MONTAGEM CINEMATOGRAFICA

2.1. Fundamentação

Para identificar as particularidades relevantes presentes na montagem do filme e estabelecer parâmetros teóricos para sua análise, é necessário primeiramente que se faça compreensível a montagem enquanto concepção, ou seja, é preciso entender o que de fato é a montagem cinematográfica. No entanto, discorrer sobre sua definição não é uma tarefa simples, pois diferentemente dos demais conceitos inerentes ao campo cinematográfico -ou audiovisual-, tais como, por exemplo, a fotografia, o som, a iluminação, dentre outros - não existe uma definição única que seja suficientemente abrangente e consistente para que se possa classificá-la sem que algum aspecto significativo seja inevitavelmente deixado de lado. No que diz respeito às diretrizes e processos da criação cinematográfica, a montagem é considerada uma etapa fundamental, tanto em forma de conceito quanto na sua prática em si. Desde seus primórdios foi entendida como uma área que concede abertura e amplitude não só para diferentes experimentações artísticas mas também para investigações de âmbitos teóricos. Contudo, apesar de todos os seus desdobramentos e finalidades, o campo da montagem (assim como sua definição) permanece em aberto, com disponibilidade para atribuições de diferentes estilos e significados, mantendo-se em constante renovação tanto morfológica quanto teórica (NOGUEIRA, 2010).

Atentando-se a essa abrangência que o campo da montagem cinematográfica possui, nos dirigimos para o seu prelúdio, adentrando então as origens do cinema. Os primeiros filmes da história eram nada mais do que uma simples imagem em movimento, apresentada através de um único plano exclusivamente fixo (e aqui entendemos como plano cada pedaço de uma cena que vai de um corte de câmera a outro, sendo ele a unidade mínima da linguagem cinematográfica), de forma que a montagem não era um procedimento a ser considerado, pois não se fazia necessário. Esta só começou a se manifestar a partir do momento em que as experimentações em produções cinematográficas tiveram um aprofundamento significativo, gerando questões que demandavam respostas que só poderiam ser resolvidas por meio da montagem. Nesse sentido, antes de adentrar as definições que norteiam o seu conceito, é importante destacar também que, conforme afirma Hayashi (2016, p. 92), "o uso da técnica de montagem para a solução de um problema não se originou no cinema, ela é anterior a ele. A montagem é o procedimento através do qual opera a linha de produção industrial", ou seja, os princípios que permeiam a montagem de um automóvel, por

exemplo, ou de um celular, são semelhantes ao princípio da montagem cinematográfica, em que as partes são produzidas separadamente para que depois sejam emendadas.

Desse modo, não só presente inicialmente como fenômeno nas linhas de produções industriais, a ideia da montagem perpassa diversas outras áreas nas quais seus princípios podem de alguma forma ser identificados, como nas artes plásticas (com a fotomontagem²), na música (com os *mash-ups*³) ou na literatura (com o *cut-up*⁴). Todas essas convenções corroboram para atestar que a noção de montagem não é exclusiva da linguagem cinematográfica, mas que, no entanto, foi justamente no cinema que o termo se desenvolveu, ganhou relevância e criou uma maior complexidade (NOGUEIRA, 2010).

Mas para atingir esse nível eminente de complexidade, foi preciso trilhar um percurso na história do cinema em que determinadas convenções precisaram ser validadas num contexto social ao longo dos anos, para que o espectador pudesse atingir o nível de entendimento e assimilação de um filme (ou de sua montagem, primordialmente) da mesma forma com à qual se tem hoje. Amiel (2007, p. 22) esclarece esse ponto quando explica que:

O espectador do início do século não está portanto habituado, culturalmente, a incluir uma imagem num fluxo narrativo, um fluxo que se apoia nela mas a ultrapassa [...] aquilo que se tornou um reflexo - esperar que os planos sucessivos contem uma história, ou façam parte, simplesmente, de uma sequência narrativa - teve primeiro de se impor, precisamente, a um público que não estava preparado para isso.

Este público, ao qual o autor se refere, é o público do final do século XIX, situados nos primórdios da popularização do cinema, nos anos do nascimento da linguagem cinematográfica, onde o que prevalecia eram experimentações diversas em torno das primeiras narrativas construídas com imagens em movimento, as quais eram feitas isoladamente por pessoas de diferentes formações acadêmicas, de modo que os primeiros filmes elaborados, por exemplo, pelos irmãos Lumière⁵, tidos como pais do cinema, eram produzidos sem considerar que a função de direção, a continuidade ou até mesmo a ênfase dramática eram aspectos fílmicos correspondentes à montagem. A câmera possuía um único propósito, o de captar a imagem da ação em um plano específico, e por isso permanecia

² Técnica utilizada para fazer uma composição fotográfica ao cortar e reunir um número de outras fotografias. A imagem composta é às vezes fotografada para que a imagem final seja convertida de volta ao formato fotográfico.

³ Técnica de composição criada a partir da mistura de duas ou mais canções pré-existentes, normalmente pela transposição do vocal de uma canção em cima do instrumental de outra, de forma se combinarem.

⁴ Técnica literária dependente de caso ou gênero no qual o texto é aleatoriamente recortado e misturado para criar um novo produto.

⁵ Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862 - 1954) e Louis Jean Lumière (1864 - 1948), os irmãos Lumière, foram os inventores do cinematógrafo, nascidos em Besançon, França.

imóvel e não realizava nenhum movimento, ou seja, os planos contavam uma história, porém muito diferentemente da maneira à qual estamos habituados (DANCYGER, 2007), pois novamente, como aponta Amiel (2007, p. 21) "não era nada natural, nem para os cineastas, nem para os espectadores, estabelecer entre imagens uma continuidade que as articulasse logicamente umas com as outras". Para que essa percepção de continuidade de ações na narrativa começasse a ser instaurada no imaginário coletivo, foi preciso primeiro que a câmera fixa fosse finalmente liberta, saindo do lugar de visão do espectador e havendo então a intervenção dos cortes, para que assim comessem a ser trabalhadas as questões relativas à linearidade da narrativa. No livro *A Narrativa Cinematográfica*, Gaudreault e Jost (2009, p. 147) discorrem sobre as condições do primeiro cinema e suas implicações sobre a justaposição de planos da seguinte forma:

O filme em um só plano, ao menos no início do cinema, não conheceu, e não pôde realmente conhecer, problemas no plano da linearidade e da continuidade da ação: a singularidade (do plano, da ação, do tempo, do espaço, etc.) impede todo tipo de bifurcação [...] Apenas quando o filme presume mais de um plano é que é necessário resolver problemas relativos à homogeneidade de sua narrativa. O que mostrar no plano nº 2? Como a ligação e a relação entre os planos nº 1 e nº 2 serão compreendidas? E, sobretudo: o que fazer no plano nº 2 se, no plano nº 1, os dois protagonistas [...] partem em duas direções opostas para efetuar duas ações concorrentes e que se produzem simultaneamente no universo diegético sugerido pelo filme?

Embora trinta anos pareçam pouco para o amadurecimento técnico-teórico de uma área tão complexa, fora justamente nessas três primeiras décadas do cinema, o período do primeiro cinema, que se deu a estruturação do conceito clássico de montagem. Foi nesse período, sem as amarras do som, que as experimentações dos cineastas fizeram com que a montagem atingisse sua maturidade, ou pelo menos, estruturasse concepções para um repertório que apresentasse caminhos como os da continuidade visual, da desconstrução de cenas em planos, de estilos de montagem assíncronos e até caminhos para superar o tempo real pelo tempo dramático (DANCYGER, 2007). Reconhecendo a importância não só desse período, mas da imagem por si só, Nogueira (2010) longe de negligenciar a importância do som no cinema, coloca que em muitas instâncias a visualização é a operação fundamental da sétima arte, pois visualizar significa transformar ideias em imagens (cinematográficas, no caso) e para que seja possível cumprir essa tarefa não existe necessariamente um único método, ou um que seja infalível, cada artista procura desempenhar essa operação de uma certa forma, mas existem sim ferramentas e dispositivos (técnicos ou discursivos) que podem ser utilizados por todos.

Tendo em vista estes pressupostos e diante da evolução do cinema e das tecnologias que o alicerçam e vêm constituindo seus conceitos ao longo dos anos, foram estabelecidas definições acerca do que podemos compreender então como montagem cinematográfica e dentre elas, partindo da premissa do problema de pesquisa aqui proposto, destacam-se algumas. Hayashi (2016, p. 11) traz uma definição que permeia seus aspectos mais metodológicos e técnicos quando afirma que "a montagem é o processo através do qual imagens e sons tomam a forma de um produto audiovisual reconhecível, seja a de um filme a ser exibido nos cinemas, um videoclipe, um episódio ficcional de uma série de televisão, entre muitos outros formatos". Já Nogueira (2010, p. 94) contesta, de certa forma, essa visão exclusivamente tática da montagem, pois constrói um ponto de vista fundamentado em implicações semânticas, a partir de uma determinada lógica discursiva ao alegar que:

A montagem é, portanto, a organização discursiva de acontecimentos ou ideias através da escolha e combinação dos planos, tendo em vista determinados propósitos e efeitos discursivos, sejam eles retóricos, dramáticos, éticos ou estéticos. Trata-se, pois, de dar às imagens, ao juntá-las, um significado que isoladamente não possuem. [...] consiste, então, na criação de relações de um plano com os seguintes e/ou os anteriores, seja de que tipo for essa relação – de coordenação, de contraste, de contiguidade, de oposição, de semelhança, de implicação, de continuidade, por exemplo –, criando diversas modalidades de sentido: metáforas, sínecdoques, repetições, hipérboles, elipses, entre outras. [...] o conceito de montagem remete sempre para uma relação ou associação entre elementos diversos através de uma forma sistemática e deliberadamente pensada, isto é, através da organização ou coordenação das partes num todo.

Da mesma forma, Mourão (2006, p. 24) retifica essa perspectiva ao salientar o papel que a montagem desempenha na produção fílmica, tanto como estrutura narrativa quanto como estética:

A montagem cinematográfica não pode ser vista somente como um procedimento técnico em que planos são combinados com o único objetivo de traduzir o que está previsto no roteiro ou no pensamento do diretor. A montagem é essencial no processo de realização de um filme (ou de uma obra audiovisual) uma vez que é o momento em que se organizam os materiais e se define a estrutura da narrativa no jogo que se instaura na associação de imagens e sons. Vista como um momento de criação ela se impõe e passa a ter um papel central e significativo.

Através das definições elencadas acima é possível estabelecer um pilar teórico que delimita um conceito de montagem cinematográfica de maneira substancialmente satisfatória para que se possa seguir adiante na discussão. Sendo assim, nos próximos tópicos serão abordados dois arquétipos de montagem tidos como principais referenciais teóricos que serão ponderados para que de fato se possa realizar a análise aqui pretendida, sendo eles, em primeiro lugar, a montagem narrativa, e em segundo, a montagem discursiva. Para discorrer sobre ambas as modalidades, serão utilizadas primordialmente as concepções de Vincent

Amiel em seu livro *A Estética da Montagem*, em associação com demais autores tais como Nogueira, Mourão, Gaudreault e Jost.

2.1.1. Montagem narrativa

Dentro dos parâmetros que utiliza para desenvolver sua obra, Amiel (2007), antes de tudo, partilha sua perspectiva sobre o procedimento da montagem cinematográfica explicando que a encara como sendo muito mais do que uma simples operação técnica, conforme muitos acreditam ser; para o autor a montagem é um princípio de criação, se tratando da própria concepção do filme fazendo associação das imagens, o qual estabelece assim um diálogo direto com as definições de Mourão e Nogueira apontadas no item anterior.

Para caracterizar a montagem narrativa é preciso primeiramente atravessar as estruturas que compuseram o primeiro cinema e salientar a inexistência, neste período, de convenções cinematográficas que embasassem a associação lógica de sequências narrativas no imaginário coletivo, pois para que fosse possível instituir um patamar categórico de compreensão para o espectador, foi preciso ultrapassar os limites que a montagem da época trazia, por ser utilizada como um mecanismo de finalidade única e exclusivamente técnica. Com o nascimento do que o autor chama de montagem articulada esses limites começaram a ser transpassados. A montagem articulada em suma, é relativa ao uso de vários planos em um filme mas em que estes, no entanto, eram filmados em função da própria montagem e não da narrativa, conforme Amiel (2007, p. 30) explica é uma "montagem com base nos *raccords*⁶ [...] seu princípio é o de permitir uma organização mecânica dos fragmentos, conferindo-lhes transições suaves, constrói [...] uma ordem temporal."

No entanto, foi somente com a contribuição do diretor D. W. Griffith⁷, considerado o pai da montagem cinematográfica, que essa passagem foi concretizada, pois foi ele o primeiro a tentar explicar para o espectador que existia uma relação entre um plano e outro, seja ela de continuidade, de espaço ou de tempo; fez isso ao buscar demonstrar que uma ação tinha início

⁶ *Raccords* são, de acordo com Amiel, o momento preciso em que os planos se sucedem. O termo não possui uma tradução exata, mas se trata da passagem de um plano para outro, garantindo a coerência entre eles, ou seja, a continuidade, não necessariamente entre cenas, mas sim entre dois planos.

⁷ David Llewelyn Wark Griffith (1875 - 1948), diretor de cinema estadunidense, nascido em Crestwood, Kentucky.

em um plano e término em outro. Conforme Amiel (2007, p. 24) aponta "Griffith utiliza [...] o alinhamento dos planos, para dar ao espectador indicações primordiais sobre as circunstâncias nas quais a história acontece", ou seja, a montagem griffithiana foi o agente precursor para a constituição da montagem narrativa, a qual tem por fundamento impor "uma unidade lógica por meio de elementos fragmentados, que são os planos sucessivos" (AMIEL, 2007, p. 23). Não somente, o cineasta também se destacou pelos seus contributos como o uso de *flashbacks*, com a variação de ritmos, a montagem paralela, e como já estabelecido a variação de planos com intuito de criar impacto emocional, aumentando a dramaticidade.

A alternância de planos ou cenas é usada por Griffith como um fator decisivo na representação do que podemos chamar de temporalidade fílmica, pois essa alternância - ou até mesmo essa montagem alternada, conforme é denominada - se trata de uma representação de dois momentos que se passam no presente e acontecem ao mesmo tempo, ou seja, de forma simultânea. A partir disso se tem como aspecto fundamental na montagem o elemento do tempo, ou mais precisamente, como assinala Amiel (2007, p. 31) "a montagem é normativa, uma vez que dá sentido à sucessão de imagens. É ela que indica, fundamentalmente, a existência de uma ligação entre os planos, uma ligação de ordem temporal." E justamente através dessa percepção de ordem temporal entre as ligações dos planos que é determinado que a montagem tem como função narrativa coagir o espectador a pensar as cenas em função do tempo, possuindo um papel dominante mas que tem por base a convenção. É priorizando a narrativa em si que a configuração da história é organizada pela montagem (AMIEL, 2007).

Ainda a respeito da montagem alternada de Griffith e a simultaneidade das ações, porém saindo um pouco do olhar de Amiel, Gaudreault e Jost (2009, p. 146 e 147) pontuam mais detalhadamente sobre sua execução quando falam que:

A montagem alternada de ações simultâneas: trata-se do caso de figura por excelência da expressão fílmica; ele é suficientemente conhecido para que evitemos a insistência. Basta dizer que as ações simultâneas são exibidas sucessivamente, mas segmento por segmento (intermitentemente), por intermédio de uma montagem que mostra alternativamente cada uma delas (A-B-A-B-A-, etc.). Lembremos que foi Griffith que sistematizou seu uso em seus curtas-metragens da *Biograph*, e depois em *O nascimento de uma nação* (The birth of a nation, 1915).

De certa forma, os principais aspectos associados à montagem narrativa, e consequentemente à montagem griffithiana, dizem respeito ao que podemos classificar como os processos introdutórios dos fundamentos da montagem, pois correspondem à sua atribuição mais simples, a de reunir, de maneira lógica ou cronológica a história a ser contada (CAMPOS, 2015). Apesar dessa simplicidade, é evidente a influência que essa corrente da

montagem cinematográfica teve na consolidação das convenções que permitiram aos cineastas e aos espectadores desfrutar das possibilidades que habitam na temporalidade fílmica, ou seja, na unidade diegética⁸, pois "alternar as cenas, ou mesmo os planos, é decisivo na representação de temporalidades, e em particular na da simultaneidade, que nada mais é do que a representação conjunta de dois momentos presentes" (AMIEL, 2007, p. 25).

A montagem narrativa, portanto, recorre a uma estrutura transparente, intuitiva, verossímil, onde o espectador se reconhece, e onde a continuidade e as relações lógicas assim como as miméticas⁹ (de re-encenação) são elementos de destaque e de grande importância, buscando reproduzir as condições de seleção da percepção e da memória, as quais são descontínuas e privilegiam certos espaços-tempo em detrimento de outros com menor significância (MOURÃO, 2006).

2.1.2. Montagem discursiva

Se a montagem narrativa situa-se nas camadas mais naturalistas dos modos de montar e contar histórias, a montagem discursiva pode ser delineada como sua contraposição. De acordo com o que Amiel (2007, p. 47) esclarece:

Se a montagem narrativa utiliza a aparente evidência de um mundo em que o espectador se reconhece, mundo para o qual transpõe a necessidade das continuidades e das relações lógicas que, por um lado, lhe organizam a existência, existe uma outra forma de montagem que, não procedendo de forma mimética, tenta demonstrar relações e organizar significações que não são óbvias.

Essa estética de montagem diz respeito, mais especificamente, à tendência ideológica da escola soviética do início do século XX, que utiliza a montagem como produção de sentido. Essencialmente, a estética dessa vertente tem como princípio o fragmento, pois mesmo em função da totalidade que se é formada pelo filme, "cada fragmento ecoa sua própria esfera de significação" (AMIEL, 2007, p. 50). Aqui se destacam como principais teóricos Vsevolod Pudovkin¹⁰ que "tentou desenvolver uma teoria da montagem que permitisse ao cineasta ultrapassar a clássica montagem intuitiva de Griffith e encontrar um

⁸ A unidade diegética ou a diegese pode ser definida, segundo o filósofo francês Étienne Souriau, como 'tudo aquilo que confere inteligibilidade à história contada, ao mundo proposto ou suposto pela ficção', ou seja, é a realidade da própria narrativa fictícia.

⁹ Forma mimética ou mimese é relativo à recriação da realidade na obra literária, ou no caso, na obra fílmica.

¹⁰ Vsevolod Illarionovich Pudovkin (1893 - 1953) cineasta russo e soviético.

processo formal que pudesse transmitir ideias por meio de narrativas" (DANCYGER, 2007, p. 15), e Serguei Eisenstein¹¹, que possuía uma evidente característica de hipervalorização das ideias, que intencionava sempre **retificar** o efeito do filme com relação ao espectador, de forma que Amiel (2007, p. 55) também considera:

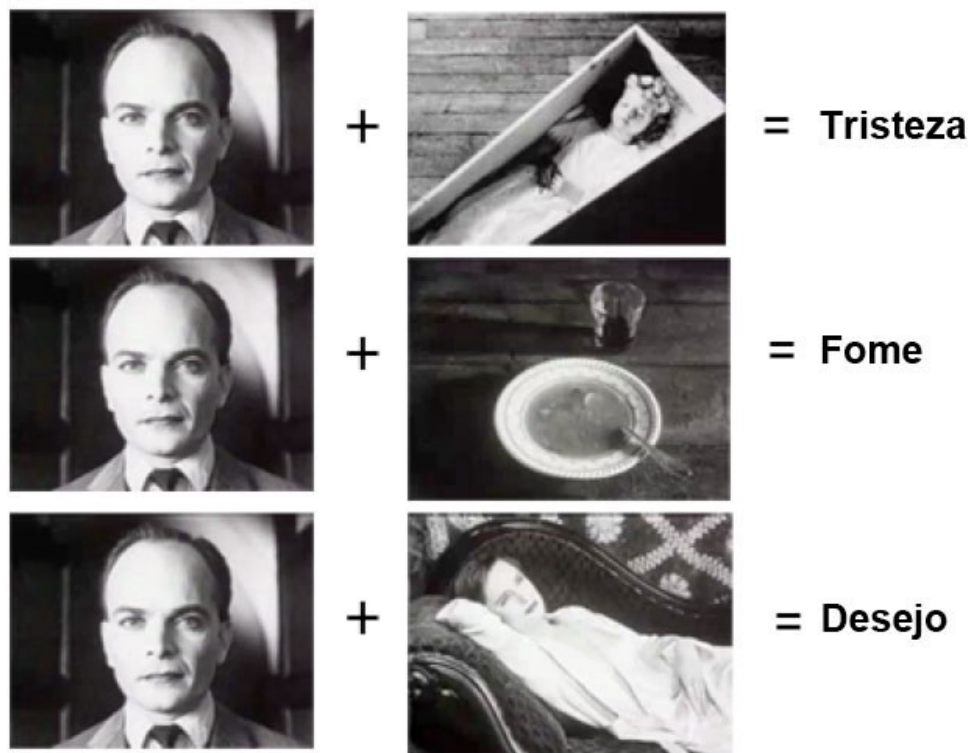
A montagem tal qual surge em Eisenstein - nos seus filmes, e não unicamente nos seus escritos - é como o reflexo de uma operação intelectual de apreensão do mundo, dos seus mecanismos e do seu modo de ser. Mas o termo 'reflexo' não é suficiente: se nas mãos dos cineastas a montagem é uma arte, é por ela ser capaz de revelar, e mesmo de provocar uma compreensão da realidade, e não unicamente a de 'traduzir'.

A competência atribuída à montagem discursiva provém então da funcionalidade de provocar o espectador, de inventar, de criar ou de propor um sentido, mas um sentido que seja gerado à partir de confrontos, fazendo com que seja possível estabelecer novas relações entre as coisas que já existem, configurando assim uma outra significação; em outras palavras, essa montagem vai se tornar discurso à partir da justaposição de duas realidades distintas (planos ou cenas), obrigando essas realidades a serem olhadas de uma outra forma pois assumem um novo sentido ao entrar nessa lógica específica de significação (AMIEL, 2007). Mourão (2006, p. 246) exemplifica essa concepção quando diz que "um plano + um plano = 3º sentido criado intelectualmente. Os fragmentos não são detalhes da narrativa como na montagem clássica, são representações que vão além da mera conotação realista." É cabível mencionar o pioneirismo de Lev Kulechov¹² na experimentação e evidenciação desse terceiro sentido que se cria intelectualmente. Seu experimento se deu pela justaposição de três planos distintos - uma criança num caixão, um prato e uma mulher - com um único plano inexpressivo do rosto de um ator; isto é, Kulechov construiu uma sequência com o mesmo plano de um determinado ator, intercalado com três planos diferentes, a qual, ao ser exibida ao público, gerou interpretações diversas a respeito dos sentimentos do personagem nos planos, ainda que o plano fosse o mesmo (Figura 1). Esse fenômeno pode ser referido como "efeito kulechov". Trata-se de um dos princípios fundamentais da montagem, o qual podemos exemplificar através de uma cena do filme "Mãe!" (2017), de Darren Aronofsky, representada pelas Figura 2, Figura 3 e Figura 4. No primeiro plano (Figura 2) vemos a personagem Veronica, interpretada pela atriz Jennifer Lawrence, no banho olhando para baixo; após o corte da cena, no próximo plano, a vemos acariciando sua barriga (Figura 3); e após o segundo corte, no terceiro plano, vemos novamente o rosto de Veronica sorrindo (Figura 4).

¹¹ Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898 - 1948) filmólogo e cineasta soviético. Relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa.

¹² Lev Vladimirovitch Kulechov (1899 - 1970) cineasta russo, estudioso de teorias cinematográficas que ajudou a fundar e lecionou na primeira escola de cinema do mundo, a Escola de Cinema de Moscou.

Figura 1 - Sequência "Efeito Kulechov"



Fonte: Kalegari (2016)

Figura 2 - Plano Veronica olhando para baixo



Fonte: O que é Efeito Kuleshov? (2018)

Figura 3 - Plano Veronica acariciando a barriga



Fonte: O que é Efeito Kuleshov? (2018)

Figura 4 - Plano Veronica olhando para baixo e sorrindo



Fonte: O que é Efeito Kuleshov? (2018)

A sequência evidencia uma ação simples da personagem acariciando sua barriga, porém, de que forma é possível identificar que a barriga mostrada no segundo plano (Figura 3) pertence à Veronica? Em nenhum momento é mostrado um plano aberto do rosto da atriz e da barriga. Evidencia-se então que essa assimilação é concretizada no imaginário do espectador, e só é possível por conta da montagem. Vemos, dessa maneira, uma demonstração clara do 3º sentido que se cria intelectualmente, conforme pontuado acima por Mourão (2006).

Aqui é crucial frisar que a estética do fragmento, tida como o princípio da montagem discursiva, pode ser considerada em inúmeros âmbitos como compatível com a estética da montagem narrativa pois, conforme afirma Amiel (2007, p. 51):

A estética do fragmento não é incompatível com um princípio narrativo: é muitas vezes complementar. Ela permite, num dado momento, inverter o ponto de vista. Abandonar o fio principal para habitar, pelo olhar ou pela consciência, subitamente, um mundo à parte. Ou então derivar para uma ideia, um sistema de significação, diferente dos precedentes. O plano em ruptura, é como um toque de címbalos¹³ na ordem do pensamento; obriga a mudar de tempo, de princípio, de referência. Fragmentário, faz ribombar a sua força explosiva; emblemático, ele reorganiza devido à sua capacidade de sentido.

Ou seja, a partir da inversão do ponto de vista por meio do confronto dos planos, é possível criar um novo sentido para algo que já tenha sido abordado na história, reorganizando assim os pensamentos do espectador.

Pode-se ponderar também que, se o cinema é considerado  à partir do momento em que se projeta em uma determinada tela (seja ela qual for) e permite que o espectador tenha uma devida interação com o filme transmitido, compreende-se que é nessa interação, a partir da linguagem criada pelo processo de formação de imagens à ser assimilada na inteligência do espectador, que encontramos a montagem como fator determinante e constituinte. Essa montagem é considerada então uma montagem significativa, que se utiliza das formas discursivas e envolve problemas que nos remetem à códigos que formularão as necessidades básicas da linguagem cinematográfica (MOURÃO, 2006).

Recuperar esses conceitos e suas origens permite que se possa compreender a montagem enquanto ato criativo, enquanto alicerce para a estruturação da narrativa e do discurso cinematográfico, permite que se faça um levantamento seletivo dos seus principais atributos e suas implicações, além de também permitir a assimilação das transformações apoiadas principalmente na revolução tecnológica que influenciaram nas produções até então desenvolvidas desde que se foram estabelecidas tais concepções. Ocupar-se deles para que se possa analisar os processos de montagem filmica, permite a elaboração de questionamentos a respeito dos processos de significação da obra cinematográfica e de identificação de seus efeitos no tocante à audiência. Mourão (2006, p. 250) reforça essa noção dizendo que:

Quando retomamos Eisenstein é porque consideramos que para pensar a montagem como ato criativo temos que proceder ao reencontro com sua teoria e sua prática. É lá nesse passado que encontraremos as bases da contemporaneidade, e na confluência com outros realizadores é que serão impulsionados os avanços de linguagem. Para Eisenstein o cinema era a montagem, mas a montagem vista de

¹³ Instrumento musical conhecido também como pratos.

maneira dinâmica, como um conceito que se expande ou que é passível de redefinição e que necessariamente dialoga com os outros elementos do filme, é por isso que encontramos seu rastro nos filmes mais significativos das mais variadas cinematografias.

3. NÃO-LINEARIDADE TEMPORAL E NARRATIVA NA FICÇÃO-CIENTÍFICA

O papel que a montagem exerce na construção da impressão da não-linearidade temporal narrativa reivindica certos quesitos teóricos para que ele possa ser de fato compreendido. O que é uma narrativa não-linear? Como ela influencia a temporalidade narrativa? No que, de fato, consiste a narrativa cinematográfica? O que caracteriza o gênero de ficção-científica? Neste capítulo serão estudadas então as concepções que contemplam esses questionamentos, os quais são necessários para a elucidação da problemática da pesquisa.

3.1. A narrativa cinematográfica

Podemos considerar que uma narrativa por si só, no que diz respeito à sua concepção mais modesta, se trata de um conjunto de acontecimentos que possui necessariamente um começo e um fim, um ponto inicial e um desfecho; sendo que esta, impreterivelmente, configura um discurso, pois para que exista uma história ela precisa, evidentemente, ser contada. Ou seja, "[...] a narrativa é um discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos" (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 35), sendo que o termo 'desrealiza' é empregado aqui valendo-se do sentido de oposição presente no prefixo 'des', indicando a ideia de se opor à realidade, contrapondo o que se entende como narrativa ao que de fato é o mundo real, pois a partir do momento em que entramos em contato com qualquer tipo de narrativa, seja ela um livro, um filme, um videoclipe, uma novela, uma peça de teatro ou até mesmo um balé, nós aderimos à sua premissa e à sua estrutura sabendo que ela não é a realidade pois o mundo real não é proferido por ninguém, ou seja, não conta histórias.

Pode-se afirmar também que "mais do que o quebra-cabeça formar ou não uma imagem completa uma vez acabado, a arte da narrativa consiste em apresentar as peças em certa ordem e certo ritmo: é a distribuição do saber" (JULLIER; MARIE, 2009, p. 62).

No caso da narrativa construída especialmente para o cinema existem implicações particulares que demandam maior atenção. Para atender à essa demanda, escolheu-se trabalhar aqui, primordialmente, com as contribuições trazidas pelos autores Gaudreault e Jost a respeito do assunto, pois, considerados herdeiros da tradição da narratologia (estudo proposto inicialmente por Todorov¹⁴ em 1969, que se desenvolveu através Gérard Genette o qual

¹⁴ Tzvetan Todorov (1939 - 2017) foi um filósofo e linguista búlgaro domiciliado em Paris, França, desde 1963.

firmou estruturas dentro da disciplina) estes trabalham atentando-se às características específicas da linguagem cinematográfica e a necessidade de fornecer ferramentas de análise para o seu tipo de narrativa, pois o cinema quando comparado com outras formas de expressão narrativa, tais como por exemplo a narrativa oral ou a narrativa escrita, apresenta problemáticas restritas ao seu campo. Portanto, os autores abordam questões que não haviam sido trabalhadas na narratologia literária, através de conceitos fundamentados nas considerações semiológicas sobre o cinema (GAUDREAU; JOST, 2009).

Se apanharmos como exemplo, para pontuar as especificidades das narrativas, uma obra literária que foi adaptada para o cinema, podemos identificar que em termos de história, na maioria das vezes, não há grandes diferenças, as ocorrências centrais permanecem as mesmas. Podemos convocar aqui o próprio conto "A História da Sua Vida" de Ted Chiang (1998), que deu origem ao objeto empírico deste estudo, em que acompanhamos a história da especialista em linguística, Dr^a Louise Banks, a qual é convocada pelo governo militar para decifrar a linguagem dos alienígenas que fizeram contato com a Terra e, simultaneamente, percorremos a narrativa que apresenta momentos da filha da protagonista, que falece aos 25 anos. Temos então os arcos principais de ambas as histórias: invasão alienígena, a personagem Dr^a Louise Banks como protagonista e seu aparente trauma que carrega o segmento dramático da narrativa. A maior distinção está presente nos termos da linguagem utilizada para cada uma delas, pois no caso, a narrativa literária utiliza da palavra como linguagem, ou seja, o código verbal; já a narrativa cinematográfica utiliza da imagem em movimento e de outros códigos que estão presentes e são vinculados à essa imagem.

Podemos observar, substancialmente, algumas dessas alterações nos códigos da linguagem a partir, por exemplo, da mudança de perspectiva que ocorre do conto mencionado para sua adaptação cinematográfica, onde no conto somos levados pela narração da protagonista na noite em que sua filha é concebida, com a interposição alternada de memórias do seu passado com os alienígenas e memórias do seu futuro com sua filha; e em contrapartida no filme vemos uma história reformulada, possibilitando a estruturação de um arco dramático mais convencional para a protagonista, pois ao invés de seguirmos com a personagem que já possui a capacidade de experienciar e saber o passado e o futuro de sua vida, a acompanhamos enquanto esta passa pelo processo de desvendar e entender de fato a língua alienígena, garantindo assim um fluxo contínuo de revelações tanto para a Dr^a Louise Banks, quanto para o espectador.

Ainda ponderando a respeito das especificidades das diferentes linguagens narrativas, é importante destacar que não há um nível de significância em partes isoladas para o cinema da mesma forma em que existe no texto escrito, o qual faz uso de cada palavra para a formação de frases, pois "para a imagem cinematográfica, é muito difícil significar um único enunciado por vez, como podemos verificar quando tentamos anotar as informações visuais veiculadas por um plano" (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 36). O fato de que todo plano dispõe de um ou mais enunciados indica a incoerência de compará-los com palavras que podem ser significadas isoladamente, pois na narrativa cinematográfica, é a partir do conjunto de planos, essencialmente, que se constrói sentido.

Outro aspecto que caracteriza a especificidade da narrativa cinematográfica é sua imaterialidade e interdependência do olhar subjetivo. Em termos comparativos, estabelece-se que esta "[...] opõe-se à narrativa teatral, por sua intangibilidade, sendo característica do teatro ser, a cada vez, um espetáculo diferente" (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 39) de forma que o teatro compreende uma narrativa que é executada ao mesmo tempo em que o espectador a consome, diferentemente do cinema, onde a narrativa é uma ação terminada, em que o espectador desfruta da obra já finalizada, estabelecendo assim significados diferentes para o aqui e agora de cada experiência artística.

As propriedades abordadas nesta seção se enquadram como aspectos fundamentais que conferem ao cinema, ou ao audiovisual em sua totalidade, a condição de uma linguagem artística única; linguagem a qual depende, evidentemente, do exercício criativo e prático de cada uma das áreas específicas e indispensáveis da produção cinematográfica, as quais trabalham com o objetivo final de contar uma história através da imagem em movimento. Sendo o foco desta pesquisa a área da montagem fílmica a qual possui papel central na realização do filme, a partir dessas concepções, torna-se mais tangível a execução da análise aqui proposta.

Não somente, visto que a dimensão da narrativa cinematográfica não se encerra no produto em si e ultrapassa as limiares da tela, colocando o espectador como parcela impreterível da produção, veremos mais adiante na pesquisa, como, dentro das circunstâncias da narrativa do filme "A Chegada", a interpretação do espectador se designa um fator indispensável, não só para a compreensão da história, como também para constituição de uma experiência fílmica diferenciada para o gênero da ficção-científica, especialmente por se tratar

de um filme de grande carga filosófica e de certa forma complexa, que carrega esses traços assinalados pelo repertório que o diretor Denis Villeneuve trás.

Mas para melhor compreender em quais esferas das narrativas de ficção-científica o filme aqui em análise se encaixa, partamos agora para algumas demarcações que delimitam o que de fato faz com que um filme seja considerado parte de determinado gênero, e quais as implicações inerentes ou não ao gênero de ficção-científica, suas presunções e atribuições.

3.1.1. A ficção e o gênero de ficção-científica

Com o intuito de chegar à uma explicação palpável à respeito do que de fato consiste uma narrativa de ficção, os autores Gaudreault e Jost (2009) colocam em xeque o estatuto do filme em relação à ficção, de forma que para examinarem essa relação, fazem uma comparação entre os regimes da ficção e do documentário, os quais são encarados supostamente como opostos, sendo o primeiro referente à uma "farsa inexistente" da ação do filme e o segundo à um "real do passado" registrado pela ação do filme. Esses opostos, no entanto, são clarificados como sendo, na realidade, complementares, pois apontam que todo filme intrinsecamente faz parte dos dois regimes, pendendo sempre mais para um do que para outro, embora o fator determinante do seu pertencimento a um ou a outro esteja reservado aos olhos do espectador, sendo condicionado pela sua leitura. Essa leitura pode ser realizada de dois modos, os quais são denominados como "atitude documentarizante" e "atitude fictivizante". A "atitude documentarizante" trata-se do ato do espectador reconhecer nas imagens da tela elementos que funcionam como índices sobre o seu conhecimento de mundo prévio, que permitem assim uma correlação entre o que está no enunciado do plano com a sua própria vivência, um "ter-estado-lá". Já à "atitude fictivizante" faz com que o espectador entenda o "ter-estado-lá" como um "estando-lá", ou seja, troca o compreender do filme como objeto realizado no passado e já finalizado, pela impressão de um objeto que se desenvolve no presente, transformando a atitude documentarizante na atitude fictivizante.

Juntamente, evidencia-se também outro aspecto que corrobora em grande escala para a construção da atitude fictivizante ou para o processo tido como inversamente proporcional, a atitude documentarizante: estamos falando da organização do material do filme, a qual iremos nos referir aqui como o próprio processo de montagem filmica. Esse caráter organizacional é

explicado, no caso, a partir dos filmes que foram produzidos no cinema de origem, em que estes, como mencionado no item 2.1, possuíam em suma somente um plano, ou seja, a montagem era basicamente inexistente, não havia organização do material bruto, caracterizando literalmente uma mostração de um determinado evento ocorrido, tal como no filme "A Chegada de Um Trem na Estação" de 1895, dos irmãos Lumi re. Essa mostra o qualifica o filme dentro do regime documental, pois "[...] aquilo que eu visto, como espectador, nesses filmes é o vestígio presente desse passado terminado dos passageiros do trem [...] que o cinematógrafo registrou" (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 48). Em contraponto, para poder ser caracterizado como um filme pertencente ao regime ficcional, a organiza o dos planos, da cenas, das sequências, ou seja, o processo de montagem e não somente o registro da a o, é o que proporciona a aquisi o de autonomia para o filme e d a a ele um valor próprio, instituindo-o nos âmbitos da fic o.

Contudo, a leitura do espectador e a forma com que o material fílmico é organizado não encerram os aspectos que formam uma narrativa fictícia. Um de seus elementos cruciais diz respeito   materializa o da diegese. Retomando aqui a no o de diegese mencionada no capítulo 2, a qual é entendida como o mundo que   construído dentro da história do filme, pode-se dizer que esta é o que caracteriza uma narrativa como sendo de fic o, pois a fic o possui a capacidade única de criar novos mundos, que possuem suas leis próprias e são formulados a partir de elementos que podem ou não ser semelhantes e baseados nos elementos do mundo real. A famosa trilogia do diretor Robert Zemeckis, "De Volta Para o Futuro" lançada em 1985, por exemplo, possui um universo diegético baseado na premissa de viagem temporal, em que se deslocar fisicamente através da linha do tempo é algo possível. Mesmo que a obra possua conven es que possam parecer absurdas, utópicas ou impraticáveis, e que desafiem leis do mundo real, é a coerência narrativa, a forma o de sentido e correspondência destes dentro da própria história que vai atuar como fator determinante da aceita o do espectador, garantindo a verossimilhança narrativa e vai fazer com que este acate e compre qualquer reviravolta que possa vir a acontecer dentro do universo em questão. A diegese tem a fun o e precisa cumprir esse papel de aliciar o espectador durante o desenrolar do filme, conforme Metz aponta (1972, p. 17) "uma obra fantástica s    fantástica se convencer (senão é apenas ridícula)".

Logo, um filme pode ser entendido enquanto fic o a partir do seu caráter diegético em associa o com os atributos organizacionais de sua matéria fílmica, na dependência da perspectiva do espectador. Mas para entender como um filme é validado enquanto

ficção-científica é necessário distanciar-se dessas condições, sem ignorá-las, e adentrar as planícies dos gêneros cinematográficos.

Para que um filme seja aceito como parte de um gênero específico, é preciso que primeiro haja um reconhecimento coletivo sobre as características comuns que o apontam como tal, pois não existem regras estritamente definidas que garantam essa verificação. Essas constatações podem ser feitas a partir de comparações da obra em questão com outras anteriores, para que atuem como referências no imaginário coletivo de constituição para um modelo do gênero, facilitando assim a identificação dos elementos fílmicos que os relacionam (JULLIER; MARIE, 2009).

Dessa forma, a lógica da classificação por gêneros cinematográficos tem por finalidade facilitar o reconhecimento do teor de uma obra, visto que "as etiquetas de gênero, na verdade, dizem respeito mais frequentemente ao conteúdo do que ao estilo: fantasia, ficção científica, romance, faroeste, kung-fu, policial [...] baseiam-se no contexto histórico ou nas peripécias da história e não na maneira como são mostrados" (JULLIER; MARIE, 2009 p. 66) pois a maneira com a qual os conteúdos são mostrados diz respeito à linguagem cinematográfica e não à seu gênero necessariamente. Nesse sentido, se o conteúdo narrativo pode ser o fator determinante do gênero cinematográfico, quais são as esferas que determinam o gênero de ficção-científica? Ou ainda, como podemos considerar esse gênero enquanto categoria para o cinema? Suppia (2007, p. 9) parte da premissa de que:

Todo filme que encerre um discurso científico e/ou a descrição de um artefato e/ou processo tecnológico relevante para a narrativa pode ser considerado um filme de ficção científica. Isto é, sempre que um discurso científico e/ou um procedimento e/ou um artefato tecnológico forem elementos centrais da narrativa, bem como influentes no desenvolvimento da história, nas motivações e nos conflitos entre os personagens, teremos um filme de ficção científica. Pois esses filmes cumpririam, em tese, as duas propostas encerradas nos termos definidores do gênero, o substantivo "ficção" e o adjetivo "científica".

Com essa afirmação, o autor atende aos questionamentos sustentando que as temáticas do gênero de ficção-científica são as que estabelecem uma narrativa em que os procedimentos tecnológicos, as invenções, os conceitos ou ainda as premissas científicas, atuam como unidade fundamental no desenvolvimento do enredo. Temas como invasões alienígenas, avanços tecnológicos e/ou modernidade industrial, viagens no tempo, novos mundos e outras dimensões, ou ainda visões super interessantes sobre o futuro, já foram muito abordados pelo cinema internacional de ficção-científica e portanto caracterizam o gênero. Ainda, Suppia (2007, p. 86) observa que:

Atualmente, o gênero mantém-se como um dos mais atraentes e rentáveis, bem como dos mais sintonizados em relação aos temas contemporâneos. Reduto por excelência dos experimentos em efeitos especiais, desde seu surgimento o cinema de ficção científica tem sido claramente afetado pelo progresso tecnológico – e vice-versa. Atualmente, a tecnologia digital é a grande “varinha de condão” para o cinema de ficção científica.

No entanto, o autor não encerra a definição do gênero com esse paradigma, apontando que "a perfeição de uma definição de ficção científica talvez nem seja um objetivo máximo, louvável ou meritório. O gênero da ficção científica, em todas as artes, sobrevive em constante mutação" (SUPPIA, 2007, p. 10). Contudo, trata-se de um campo que além de flutuante, e conforme apontado pelo autor, está em constante mutação -podendo muitas vezes transpassar as margens dos demais gêneros-, é também extremamente propício para desenvolvimentos narrativos que abordem previsões, desejos, medos e questionamentos sobre a natureza da realidade humana e suas condições, pois de acordo com Oliveira (2011):

É necessário dar atenção à relação da ciência com a sociedade e cultura humanas, de modo que as hipóteses e situações tratadas não são possíveis na realidade do espectador, mas não têm a sua probabilidade totalmente descartada por terem alguma base num fato ou inovação científica. [...] A ficção científica, por sua capacidade de representação do imaginário humano e potencial em abarcar diversos traços característicos de outros gêneros, se mostrou um domínio especialmente produtivo para o entendimento das possibilidades de interseções genéricas junto com a influência dos cenários histórico e sociocultural na realização dos filmes.

"A Chegada" é uma ficção-científica que se enquadra nessas propostas, pois possui como temática principal uma invasão alienígena e trabalha com uma hipótese¹⁵ que -ainda que já refutada cientificamente- permeia o campo da ciência da linguagem, além de fazer um uso, arriscado mas primoroso, das tecnologias e recursos atuais disponíveis ao colocar no grupo de personagens principais dois alienígenas inteiramente desenvolvidos por meio de efeitos visuais computadorizados. No entanto, o filme também trabalha com a quebra de algumas das expectativas que vêm atreladas à esse gênero; para citar um exemplo, podemos usar a figura dos *heptapods*, que muito diferentemente das formas representativas clichês de alienígenas as quais estamos habituados a testemunhar em filmes de ficção-científica, estes, conforme Moreira (2017) exemplifica em seu artigo "nada têm dos humanóides vagamente alterados que povoam 90% dos filmes do gênero, representando, em vez disso, o resultado de um caminho diverso da evolução da vida saída do mar", alegação que é confirmada em uma matéria (HOGG, 2016), que diz:

¹⁵ Hipótese de Sapir-Whorf que será explicada no capítulo 4, item 1.

As criaturas de outro mundo conhecidas como Heptapods foram imaginadas por Denis Villeneuve e pelo designer de conceito Carlos Huante. 'Para qualquer coisa que formos fazer em computação gráfica é preciso que tenhamos uma referência,' coloca Louis Morin¹⁶. "No começo, você pensa que o alien tem sete dedos e no final percebe que é somente à parte de baixo. Eles são muito velhos. A pele é parecida com a de elefante ou pele de baleia. É uma mistura de animais combinada para criar uma nova entidade (tradução própria).¹⁷

Em uma perspectiva mais individual, numa entrevista para o podcast *The Q&A with Jeff Goldsmith* (ARRIVAL Q&A, 2016), Ted Chiang, o autor do conto no qual o filme foi baseado, coloca sua interpretação sobre o gênero em questão, dizendo que: "para mim, ficção-científica é sobre usar cenários especulativos como lentes para examinar a condição humana". Portanto, a partir dos apontamentos aqui abordados, entende-se que a ficção-científica, de certa forma, pode ser considerada como um gênero introspectivo que, sobretudo, induz seu espectador a uma reflexão subjetiva e pragmática, colaborando para uma experiência cinematográfica singular.

3.1.2. Linearidade e não-linearidade

Existem inúmeras perspectivas que circundam o significado de linearidade, as quais se modificam de acordo com as circunstâncias e áreas nas quais o termo é empregado. Partindo da definição proposta por Gonçalves (2015) podemos entender que "linear, e tudo o que circula no campo semântico deste termo, se liga ao escrito, aos textos impressos, à leitura sequencial, ao campo científico e filosófico, à racionalidade. O não linear desenha o limite anterior e o atual desse universo linear", configurando então duas condições determinantes que podem ocorrer sobre um mesmo objeto.

No campo da sétima arte, as narrativas cinematográficas não-lineares soam como artifícios provenientes das circunstâncias da realidade contemporânea; no entanto, suas raízes são bem mais distantes do que aparentam. Segundo Dancyger (2007), apesar de haverem contestações, a primeira narrativa considerada não-linear na história do cinema é elaborada por Luis Buñuel em 1929, com seu curta-metragem surrealista "Um cão andaluz", o qual abriu caminho para que clássicos como "Cidadão Kane" (1941), de Orson Welles, "O Ano

¹⁶ Supervisor de efeitos visuais do filme "A Chegada"

¹⁷ No original: The otherworldly creatures known as heptapods were envisioned by Denis Villeneuve and concept designer Carlos Huante. "Whatever we do in CG we have to have a reference," notes Louis Morin. "In the beginning, you think that the alien has seven fingers and at the end you realize it's only the bottom part. They're really old. The skin looks like elephant or whale skin. It's a mixture of animals combined to create a new entity."

"Passado em Marienbad" (1962) de Alain Resnais, ou "Clube da Luta" (1999) de David Fincher, pudessem servir-se desse artifício narrativo de descontinuidade, inversão, antecipações ou saltos (*flashbacks* e *flashforwards*) cronológicos das ações da história, exemplificando melhor, podemos citar também "Pulp Fiction" (1994), de Quentin Tarantino, uma obra que possui inversões na cronologia dos atos da história, onde o segundo ato se torna na realidade o ato final, fazendo uma troca com terceiro que é colocado no meio do filme. Silva (2008, p. 53) comenta:

Em toda narrativa não-linear existe o problema de classificar as sequências que fogem da linearidade cronológica dos fatos contidos no conto; aliás, não há também uma definição precisa e absoluta do que seja uma narrativa não-linear. Cada especialista em roteiros cinematográficos – e estudioso em cinema no âmbito geral – define os *flashback* e *flashforward* de acordo com suas abordagens sobre processo criativo de narrativa fílmica.

Em contrapartida, é preciso ressaltar que as convenções da narrativa do cinema foram indubitavelmente estabelecidas de acordo com as disposições tecnológicas e seus desenvolvimentos, os quais foram determinados para construções lineares, conforme explica Hayashi (2016, p. 43):

As características físicas dos dispositivos do cinema se desenvolveram de forma a reproduzir o tempo de forma linear. O suporte original do cinema, o rolo de filme, é essencialmente linear. Trata-se de um carretel que passa de ponta a ponta pela câmera na ocasião do registro e de ponta a ponta pelo projetor, na ocasião da exibição. As formas narrativas desenvolvidas para os filmes também privilegiam a linearidade. Os filmes têm um começo, um meio e um fim e o público espera vê-los desta maneira. E o formato de exibição dos filmes também se encaminhou para uma forma linear de experiência.

Tendo a experiência linear cinematográfica se firmado conforme as circunstâncias tecnológicas, Dancyger (2007) faz uma reflexão sobre como os aspectos culturais e socioeconômicos do desenvolvimento cinematográfico ao longo da história produziram um estado de confiança na linearidade, especialmente durante o período dos anos 20 aos anos 60, no cinema clássico hollywoodiano, em que a linearidade atuou como um princípio narrativo fundamental, mas que, no entanto, apesar de existirem códigos que constituíram a narrativa linear, estes são modificados conforme o surgimento da era digital, de modo que a partir desse novo ambiente surge a oportunidade de afastar-se da forma narrativa linear e experimentar outros estilos narrativos, pois "a linearidade serviu seus objetivos. Ela não desaparecerá, mas a não-linearidade afirma-se agora mais agressivamente. A era digital demanda novos estilos narrativos para o novo, porém fragmentado, público" (DANCYGER, 2007, p. 459). Amiel (2009, p.33) contribui para esse argumento, enfatizando o papel da montagem para a perspectiva não-linear da narrativa, ao pontuar que:

É devido ao facto de o espectador esperar intuitivamente um desenrolar linear e contínuo dos acontecimentos na diegese que a mínima informação em ruptura com esta convenção assume um significado manifesto [...] A narrativa compõe-se assim de uma relação complexa entre montagem e olhar, proposição narrativa e espectador.

A não-linearidade é temática central em "A Chegada", não somente no campo da narrativa como também nas camadas conceituais do filme. Em seu artigo "A Não-Linearidade em A Chegada" (2017), Miguel faz uma análise detalhada sobre como os elementos fílmicos principalmente referentes ao trabalho do diretor de fotografia, Bradford Young; do diretor de arte, Patrice Vermette e até mesmo da mixagem de som, foram usados como recursos visuais e sonoros para transmitir ao espectador a ideia da temporalidade não-linear, ou seja, evidencia-se que a não-linearidade da obra está presente não somente enquanto narrativa, mas também nos processos artísticos das demais esferas cinematográficas. Podemos citar aqui o principal e talvez mais determinante elemento fílmico que representa explicitamente essa característica não-linear presente na esfera conceitual da obra, os logogramas (Figura 5) produzidos pelos *heptapods*, para representar sua linguagem escrita, os quais se tratam de grifos circulares muito semelhantes a manchas de tinta em papel (similar a de polvos e lulas) que flutuam na atmosfera, não possuindo um começo ou final e carregam um significado próprio (Figura 6) podendo representar desde frases elaboradas até um simples "olá".

Figura 5 - *Heptapods* desenhando um logograma



Fonte: captura de tela

Figura 6 - Exemplos de diferentes logogramas



Fonte: captura de tela

Em termos gerais, a linearidade e seu antônimo, enquanto conceito, é uma propriedade passível de interpretação; da mesma forma, mas em termos de narrativa, Silva (2008, p. 49) relata:

O que faz uma obra cinematográfica ser considerada não-linear? Essa questão, muitas vezes, não abrange somente as narrativas de cronologia descontínua (tempo não-linear), mas também aquelas que escapam de outros “padrões” ou características de construção narrativa clássica que foram firmadas ao longo da História do teatro e da literatura, e os fundamentos de criação narrativa naturalmente foram levados ao cinema. Nesse sentido, discutir sobre a não-linearidade no cinema envolve a dinâmica da construção narrativa propriamente dita, levando em conta os atributos de enunciação da arte cinematográfica.

Com essa colocação, o autor situa as condições necessárias para compreender minimamente o processo de uma narrativa não-linear: a compreensão da narrativa propriamente dita e os seus atributos de enunciação. Considerando os apontamentos feitos no item 3.1 a respeito da narrativa cinematográfica e seus fundamentos, em conjunto com as observações aqui discutidas, seguiremos adiante no decurso da pesquisa para, no próximo tópico, melhor entender alguns desses atributos de enunciação do cinema, mais precisamente as condições das temporalidades da narrativa e do discurso cinematográfico, que serão conceitos chaves para a análise aqui pretendida.

3.2. Dupla temporalidade: eixo discursivo e eixo diegético

Segundo Gaudreault e Jost (2009) "toda narrativa estabelece duas temporalidades: a dos acontecimentos relatados e a que depende do próprio ato de contar". Os autores explicitam sua teoria para discutir os conceitos de análise do tempo de forma que seja cabível para os encargos e demandas da narrativa cinematográfica. Essa teoria designa então a existência de dois eixos de temporalidade fílmica. O primeiro eixo é relativo à temporalidade do narrador, e está situado na esfera do discurso, pois depende exclusivamente do seu ato de contar. O segundo eixo diz respeito à temporalidade da narrativa da história, dos acontecimentos relatados, a qual pode ser tratada como a temporalidade da diegese.

Adaptando aqui para o propósito da pesquisa, iremos nos referir ao primeiro eixo como "eixo discursivo", e ao segundo eixo como "eixo diegético" visando facilitar a compreensão e identificação destes durante a análise.

Com a intenção de tornar possível uma exploração analítica do conjunto da teia audiovisual, esses dois eixos são articulados pelos autores em três níveis distintos: o nível da ordem, o nível da duração e o nível da frequência. O nível da ordem compara a sucessão dos acontecimentos no eixo diegético com a ordem de exibição no eixo do discurso; no nível da duração a comparação é feita em relação ao tempo que esses acontecimentos supostamente teriam na diegese e o tempo que leva para serem exibidos; e por fim, no nível da frequência é observado quantas vezes um determinado acontecimento é retratado no eixo do discurso, em relação ao número de vezes em que deveria interferir no eixo da diegese.

Para fins analíticos, lidaremos posteriormente somente com o nível da ordem, visto que o foco aqui proposto é o procedimento da montagem fílmica, a qual, conforme já pontuado no capítulo 2, tem como uma de suas funções ordenar e organizar os acontecimentos da narrativa; assim como sua relação com a temporalidade fílmica, visto que "estudar a dimensão do tempo significa comparar a ordem que os acontecimentos teriam no mundo postulado pela diegese ao mundo bem mais material, no qual eles aparecem no próprio seio da narrativa que lemos ou a que assistimos" (GAUDREAUULT; JOST, 2009, p. 135).

Sendo a temporalidade narrativa uma instância dividida em dois eixos, esta possui um fator impreterivelmente notório que opera em ambos os planos, a condição da linearidade. É fundamental destacar que, para o eixo diegético a temporalidade é versátil, podendo seguir tanto a construção narrativa linear, quanto não-linear, ficando essa designação plenamente a

critério do criador. Evidentemente, no caso do filme "A Chegada" o eixo diegético segue a construção narrativa não-linear. Já no eixo discursivo, essa versatilidade passa a ser restrita pois, de acordo com o que possibilita a lógica discursiva, a sua estrutura é determinada pela linearidade, de forma que sua organização é amparada primordialmente pelo processo de montagem do filme. Portanto, entende-se que a temporalidade dos dois eixos não precisam, necessariamente, seguir a mesma configuração da linearidade, conforme aponta Gaudreault e Jost (2009, p. 134):

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.

Sabendo então que "o cinema tem meios de significar o tempo por intermédio de suas construções discursivas" (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 134), e observando como as técnicas e conceitos elencados neste capítulo auxiliam na construção de sentido da obra cinematográfica, munidos agora de conhecimentos substanciais a respeito da não-linearidade temporal na narrativa de ficção científica, adentremos enfim os terrenos da análise filmica.

4. A CHEGADA

4.1. Principais argumentos e processos

Visando desempenhar uma análise fílmica pontual e embasada, dentro dos limites do problema de pesquisa, alguns fatores fílmicos se destacam e precisam ser essencialmente assinalados.

Em primeiro lugar, é necessário compreender os traços estilísticos do diretor Denis Villeneuve, visto que as escolhas determinadas para um estilo cinematográfico influenciam diretamente (de forma consciente ou não) na maneira como o espectador irá receber, entender e sentir a obra, elemento crucial para a proposta da pesquisa. Os traços estilísticos de um diretor podem ser definidos a partir de sua *mise-en-scène*¹⁸, terminologia de origem francesa que, no cinema, se refere à maneira específica em que um diretor mobiliza elementos da linguagem cinematográfica, tais como a iluminação, ambientação, encenação, enquadramento, foco, montagem, som, entre outros; para representar em cena o que foi previamente idealizado durante a pré-produção. É possível definir a *mise-en-scène* a partir da filmografia do diretor, identificando suas recorrências estilísticas que irão caracterizar então seu padrão individual de estilo.

Villeneuve, em termos gerais, trabalha com obras que operam dentro da lógica do cinema clássico, de fácil comunicação com a audiência, através do uso da expressão verbal como meio de transmissão de informações para o espectador, além de outros códigos narrativos de fácil compreensão. Seu atributo mais marcante é referente aos protagonistas de seus filmes. Nem sempre, mas em sua maioria sendo personagens femininas, a construção destes rotacionam em torno da busca por respostas de uma crise pela qual passam, as quais se caracterizam como problemas existenciais que serão transformados pela história, como ocorre em "32 de Agosto na Terra"¹⁹ (1998), seu primeiro longa-metragem, "Redemoinho" (2000), "Incêndios"²⁰ (2010), "Sicario: terra de ninguém" (2015), "A Chegada" (2016), e "Blade Runner 2049" (2017). Nessas condições, Villeneuve edifica ambientes cenográficos hostis como ruínas, desertos ou atmosferas intimidadoras, pendendo sempre para uma fotografia que trabalhe com fortes contrastes e saturação de cor, iluminação baixa com evidência de sombras, de forma que esses elementos reflitam e materializem, em forma de concepção estética, a crise interna das protagonistas, intensificando assim o efeito dramático da narrativa.

¹⁸ Na tradução literal: "colocar no palco" ou "encenar"

¹⁹ Título original: Un 32 Août Sur Terre

²⁰ Título original: Incendies

Para resolução das questões internas das personagens, um recurso padrão que o diretor utiliza é o isolamento da protagonista, a qual é colocada em confronto com a atmosfera ameaçadora da diegese em questão e passa por um momento de superação e inspiração pelo ambiente, gerando uma espécie de epifania para a personagem e um ponto de virada para a narrativa. Em "A Chegada" vemos esse recurso na sequência em que Louise entra na câmara dos *heptapods*, imergindo-se completamente em sua atmosfera e finalmente tendo acesso e passando a compreender a linguagem como um todo dos alienígenas. (BRITO, 2019).

As particularidades da *mise-en-scène* de Villeneuve são desempenhadas visando a construção de um universo cinematográfico que concretize e evidencie, em diversas áreas da produção, da maneira mais acentuada possível, o conflito e as percepções psicológicas vividas pelas protagonistas, corroborando significativamente assim a imersão do espectador na diegese filmica.

Em segundo lugar, é preciso ressaltar o enredo e argumento do filme. Logo no início a obra apresenta uma sequência de cenas que, por conta das convenções cinematográficas estabelecidas no imaginário coletivo, o espectador presume ser uma sequência de *flashbacks* da protagonista Dr^a Louise Banks sobre seu relacionamento com sua filha Hannah. Em menos de 10 minutos é contada uma história de mais de 10 anos, a partir de uma montagem que vai desde o nascimento de Hannah até sua morte precoce ainda na adolescência. Ao ser recrutada pelo exército estadunidense, ao longo de sua estadia na base militar em Montana, os *flashbacks* de Louise continuam, reforçando a ideia do possível trauma vivido pela protagonista. Somente no último ato do longa, quando Louise passa a compreender a língua dos *heptapods*, é que os *flashbacks* são revelados como sendo, na realidade, *flashforwards*, ou seja, visões do futuro, fazendo assim com que o espectador reavalie todas as crenças que foram construídas ao longo do filme, para ser encaminhado ao ápice da história.

Conforme abordado no capítulo anterior, por se tratar de uma ficção-científica, a premissa do filme envolve questionamentos humanos que abrangem avanços científicos, tendo como justificativa para a habilidade que Louise adquire por meio da linguagem dos *heptapods*, a hipótese de Sapir-Whorf, uma teoria (hoje já desacreditada pela maioria dos linguistas) que propõe que a nossa percepção de mundo e a maneira como o entendemos e o pensamos é, inevitavelmente, determinada pela língua em que falamos. Machado (2015, p. 44) explica à respeito ao afirmar:

O nome de Benjamin Lee Whorf está associado a uma teoria da relatividade linguística que é conhecida por vários títulos – 'a hipótese Sapir-Whorf', 'à hipótese Whorf', 'a hipótese Whorf-Lee'. A relatividade cultural simples afirma que todo ser humano nasce em um meio cultural que determina quais elementos do mundo serão importantes para o indivíduo por meio de seus métodos de educação infantil e de reforço cultural. O acréscimo particular de Whorf a esse princípio da relatividade cultural foi sua afirmação da primazia da língua nesse processo de seleção

No filme nos deparamos com a explicação do fenômeno durante um sonho de Louise, através de um diálogo entre a protagonista e o Dr. Ian Donnelly a respeito da hipótese referida. Esse conceito é de extrema importância para a compreensão da obra e da sua temporalidade estrutural, concebida como não-linear, pois o começo e o final da história estão ligados e completam um círculo, da mesma forma que a linguagem dos *heptapods* funcionam. Moreira (2017, p. 198) afirma que:

A Chegada é estruturado em uma série de momentos circulares, as primeiras cenas espelhando as últimas, mas estas acrescidas de uma dramaticidade maior após o espectador entender que várias passagens do filme estão fora da ordem cronológica e, portanto, têm um peso maior, o das consequências diretas das ações que vimos.

Por fim, a última pontuação aqui relevante diz respeito, em partes, à justificativa da seleção da sequência que será analisada neste projeto e seu processo nos domínios do montador do filme, Joe Walker. É válido ressaltar que a colaboração de Joe Walker com o diretor Denis Villeneuve se iniciou em "Sicario: Terra de Ninguém" (2015), tendo trabalhado após "A Chegada" (2016) também em "Blade Runner 2049" (2017), sendo sua última parceria até o momento em "Dune" (2021).

Em uma entrevista para o canal "*American Cinema Editors*", Joe Walker discorre, em determinado momento, a respeito das duas cenas que compõem o clímax do filme, e explica como houve uma mudança significativa no decurso destas na montagem final em relação a como ela estava inicialmente proposta no roteiro. Trata-se da cena em que Louise encontra com o personagem general Shang (comandante chinês) em um baile logo no final do filme. O montador discorre sobre como originalmente as cenas não estavam entrecortadas e conta que essa decisão foi tomada com o objetivo de fazer com que a tensão dramática aumentasse, pois

dessa forma a audiência descobriria juntamente com a protagonista o que iria acontecer, conforme podemos ver na transcrição²¹

Chegando ao final do filme temos aquelas duas cenas em que ela [Dr^a Louise Banks] encontra com o general em uma festa e tem então uma ideia do que ela deve fazer em seguida sem que esteja explícito originalmente, e daí ela tenta achar um telefone de campo, e faz uma ligação para eles [...] Bem tarde durante o processo [...] durante as exibições de teste e após muitas discussões com produtores da Paramount e com Denis [diretor], nós falamos 'ok vamos intercalá-las', seria muito legal se a gente não soubesse o que ela irá fazer e ela também não soubesse o que irá fazer; tudo o que ela tem daquela primeira cena antes de cortarmos é o número de telefone, ela não tem ideia do que vai dizer, e daí você intercala com ele [o general Shang] falando para ela o que ela deve dizer enquanto ela faz isso, então existe uma tensão [...] - Então antes era tudo uma cena após a outra? - Uma coisa após a outra, então de certo modo a audiência sabia exatamente o que ela iria fazer e aí ela ia lá e fazia. (tradução própria)

4.2. Sequência selecionada

Partindo das diretrizes oferecidas por Jullier e Marie (2009) no livro *Lendo as Imagens do Cinema*, pretende-se realizar uma análise no nível da sequência, isto é, com enfoque em uma sequência específica do filme "A Chegada", pois o objetivo aqui é explorar a montagem cinematográfica enquanto recurso narrativo e seus desdobramentos. Para tanto, seria pretensioso e improdutivo analisar a obra como um todo e da mesma forma, não caberia pormenorizar uma análise de planos específicos, conforme aponta Jullier e Marie (2009, p. 17):

As análises, enfim, são feitas sobre sequências e não sobre filmes inteiros: falar do filme em sua globalidade é certamente o exercício mais habitual de interpretação (nas conversas do cotidiano ou nos jornais), mas esse exercício supõe ir mais longe da mecânica íntima da narração fílmica e dos detalhes da cenografia - o que justamente faz o encanto da leitura 'fina' do cinema.

Nesse sentido, é válido apontar as demarcações a respeito do que os autores entendem por sequência a fim de situar sua relevância. Jullier e Marie (2009, p. 42) então esclarecem que:

²¹ No original: "Towards the end of the film we have those two scenes where she meets the general at a party and gets an idea of what she must do next without it being explicit originally, and then she goes and tries to find a field phone, and makes a phone call to them [...] Quite late in the process [...] to test screenings and after much discussions with Paramount producers and Denis, we said okay let's intercut them, it would be really cool if we don't know what she's gonna do and she doesn't know what she's gonna do; all she's got from that first scene before we cut away from it it's the phone number, she has no idea what she's gonna say, and then you intercut to him telling her what to say with her doing that, so there's a tension to that [...] - So before was all one scene and then the next? - One thing after another, so in some ways the audience knows exactly what she was gonna do and then she did it."

Não existe definição precisa para o termo 'sequência', nem diferença entre cena e sequência. Mas, em termos simples, o nível de observação que nos interessa aqui é aquele de um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade da ação) ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras comuns) [...] A sequência, enfim, deixa o espectador atento a uma boa distância para captar o 'discurso oculto' e outros efeitos de sentido figurado.

Para fins de contextualização, façamos uma breve descrição dos momentos do enredo que antecedem a sequência a ser analisada: quase ao final do filme, logo após Louise ter saído da câmara dos *heptapods* e adquirido a compreensão completa da linguagem alienígena, os militares recebem ordem do governo para evacuar a base e finalizar a missão imediatamente. Enquanto estão sendo evacuados, Louise assimila que o propósito dos *heptapods* não é oferecer nenhum tipo de arma e incitar uma guerra entre as nações, conforme pensavam, e sim oferecer a sua língua como um presente para a humanidade; a arma na realidade é um instrumento, uma linguagem universal que ao ser compreendida passa a transformar o modo com que seu falante percebe o tempo, de forma não-linear.

A sequência selecionada para análise trata-se do momento seguinte a este em que Louise, ao ter acesso a uma memória sua do futuro, em que está em um baile de unificação das nações, entende que pode prevenir o conflito armado que está prestes a acontecer. Para isso, descobre que precisa telefonar para o general Shang com objetivo de convencê-lo a mudar de ideia a respeito do seu posicionamento de ataque aos *heptapods*, e então retorna para a tenda militar no intuito de encontrar um telefone em que possa fazer a ligação sem ser impedida. Na tenda, encontra em uma mesa um telefone via satélite, o qual pertence ao agente Halpern, e faz a ligação para o general. Durante a ligação é perseguida pelos soldados na tenda, que ao encontrá-la ameaçam atirar caso ela não interrompa a ligação. A sequência finaliza quando ela completa o objetivo da ligação de entregar uma mensagem ao general; mensagem essa que só pôde saber qual era de fato por ser capaz de vivenciar o futuro (ou o tempo de forma não-linear), no caso, vivenciar o baile de unificação onde o próprio general Shang informa a Louise seu número de telefone privado e diz a ela exatamente qual a mensagem que deve usar para convencê-lo a mudar de ideia. A sequência no filme possui duração total de 4 minutos e 41 segundos, tendo início em 01h38min57s e finalizando em 01h43min38s. No roteiro a sequência inicia-se na cena 114 e termina na cena E116, contabilizando 5 laudas.

Não somente pelas colocações feitas pelo montador Joe Walker, a escolha da sequência partiu também da evidente significação que esta possui na configuração da

narrativa como um todo pois, sucedendo a sequência que esclarece os conceitos do filme -em que Louise adentra a nave dos *heptapods* e passa por uma epifania ao ter compreensão completa sobre a linguagem dos alienígenas- esta representa, em termos narrativos, a tomada de decisão da protagonista que se torna fundamental para a resolução do conflito fílmico, assim como, evidencia as habilidades proporcionadas pela língua dos heptapods de forma quase prática, é como se após a teoria ter sido esclarecida para Louise na sequência anterior, na sequência em questão ela é aplicada e cumpre o propósito de trazer um desfecho para o enredo, demonstrando de forma perspicaz como se dá o funcionamento da não-linearidade temporal. Procura-se assim estabelecer um paralelo desta sequência com os operadores teóricos contemplados nos capítulos anteriores. Desse modo, conforme proposto no item 3.2, a análise será feita no nível da ordem, utilizando da comparação entre a forma com que os acontecimentos sucedem no eixo diegético e como eles são mostrados no eixo discursivo para examinar o processo da montagem, mas priorizando, essencialmente, a comparação entre as diferentes propostas elaboradas para a sequência: a do roteiro em oposição a da montagem final.

4.2.1. Descrição da sequência no roteiro

No roteiro a sequência inicia-se com a cena 114²² (Anexo A), em que Louise repentinamente está no futuro, arrumada e em um salão de festa onde ocorre um baile de união das nações. O personagem general Shang a aborda para uma conversa. Ambos se cumprimentam e em seguida ele explica para a protagonista que está ali somente pelo fato de que, há 18 meses Louise foi capaz de fazê-lo mudar de ideia, e então fornece a ela a informação que sabia ser necessária para que isso acontecesse, seu número de telefone particular. Louise, ao ver o número de telefone, entende que ligou para ele através daquele número. Shang enfatiza o quão marcante foi o que Louise o disse, o suficiente para fazê-lo repensar suas ações, e Louise responde pedindo para que ele repita as palavras para que ela possa saber o que de fato deve dizer. O general se inclina e conta em segredo o que ela deve dizer. Louise, em choque, fecha os olhos e a cena finaliza.

²² A identificação da numeração das cenas no roteiro é indicada no canto superior esquerdo.

Segue-se então para a cena 115 e 116 (Anexo B). Primeiramente na cena 115, Louise retorna aonde estava instantes atrás, o presente. Ian a puxa para seguirem em direção aos helicópteros para evacuarem a área mas ela não o segue, ao invés disso, dá meia volta e corre em direção à tenda. Ian a segue.

Em seguida, na cena 116, o agente Halpern é informado que há uma ligação sendo efetuada via satélite para a China. A partir desse momento o roteiro subdivide a cena 116 com uso de letras antecedendo o número para indicar as diferentes ações ocorrendo simultaneamente na mesma cena, porém em planos distintos. Na cena A116, Louise anda impaciente pelo corredor da tenda com o telefone na orelha ligando para o número do general, até que ele atende. Logo após, na cena B116, Halpern descobre que o telefone sendo usado para a ligação pertence à ele e, furioso, exige que os soldados procurem pela base inteira para encontrar o telefone. Na cena C116, Louise entra em uma sala vazia conversando com Shang em mandarim. Segue-se para cena D116 em que os soldados procuram por Louise. Em seguida há um retorno para Louise na cena E116 e enquanto ela conversa com o general dois soldados entram na sala e ela rapidamente se tranca em uma câmara. Ainda conversando com Shang, Louise diz: "sua esposa conversou comigo em um sonho, ela disse que você ajudaria a salvar o mundo sendo mais corajoso que todos" (tradução própria). Ian a encontra e questiona o que ela está fazendo. Louise responde que está tentando fazer uma pessoa mudar de ideia e precisa de 20 segundos. Halpern chega no local e aponta uma arma para ambos, ameaçando atirar se Louise não desligar o telefone imediatamente. Ian diz que não é possível impedir o que vai acontecer. Louise ainda no telefone diz: "guerra não gera vencedores, gera viúvas" (tradução própria), em seguida solta o telefone e a cena é finalizada.

4.2.2. Descrição da sequência no filme

Com propósitos organizacionais a fim de desenvolver a análise da forma mais dinâmica possível, a sequência foi dividida em dois segmentos que são diretamente referentes às diferentes temporalidades na qual a personagem Louise se encontra na diegese, onde temos então o que será denominado de segmento A, referente a cena do baile a qual supostamente ocorre no futuro; e o segmento B, referente a cena da base militar, a qual acontece no

presente. Dessa forma podemos identificar e referenciar com clareza quais cenas do filme são referentes às do roteiro assim como suas temporalidades, conforme indicado no quadro 1.

Quadro 1 - relação das cenas da sequência do filme com o roteiro

	TEMPO DIEGÉTICO	LOCAL DIEGÉTICO	CENA DO ROTEIRO	ANEXO
Segmento A	futuro	baile	114	Anexo A
Segmento B	presente	base militar	115 e 116	Anexo B

Cada segmento será subdividido numa divisão numérica de partes contendo sua respectiva letra à frente de cada parte, para que seja possível indicar as alternâncias das cenas. A descrição será feita considerando os planos presentes nas cenas a fim de poder identificar em quais momentos são realizados os cortes que indicam a intersecção da temporalidade diegética. Os planos seguirão uma contagem de acordo com o seu seguimento e não com a ordem cronológica de aparição.

A sequência tem início com o segmento A - parte 1A - contendo um total de 9 planos (figura 7). Na cena Louise está no futuro e a vemos sendo abordada pelo general Shang, ambos arrumados e vestidos formalmente. Ele se aproxima e explica o motivo pelo qual veio ao baile, justamente para encontrá-la e mostrar seu número de telefone, pois 18 meses atrás ela foi capaz de fazer com que mudasse de ideia através de um telefonema. Louise se dá conta de que ligou para o general enquanto estava na base militar.

Figura 7 - Parte 1A: Shang mostrando a Louise seu número privado



Fonte: captura de tela

É feito um corte e temos um ponto de intersecção do plano 9A para plano 1B, adentrando a parte 1 do segmento B, a qual contém um total de 19 planos (Figura 8). Na cena Louise retorna à base militar, no presente, e agora sabendo que precisa ligar para o general Shang, corre até a tenda à procura de um telefone que possa usar (planos 1B e 2B referentes à cena 115 do roteiro). Ao adentrar a tenda, encontra um telefone disposto em cima de uma mesa e faz a ligação (planos 3B, 4B e 5B). Halpern toma ciência da ligação sendo feita através de seu telefone e dá ordem para os soldados encontrarem a origem da ligação (planos 7B, 8B, 10B, 11B, 12B, 13B e 14B). Louise percorre os corredores da tenda em busca de um lugar seguro para continuar a ligação (planos 6B e 9B). No plano 15B, o qual seria referente à cena C116 do roteiro, aqui Louise se pergunta "o que eu devo dizer?", pois diferentemente do previsto no roteiro, a protagonista ainda não obteve a mensagem do general Shang, portanto, ainda não sabe o que deve dizer para convencê-lo a mudar de ideia. Ian chega na tenda em busca de Louise (planos 17B e 18B).

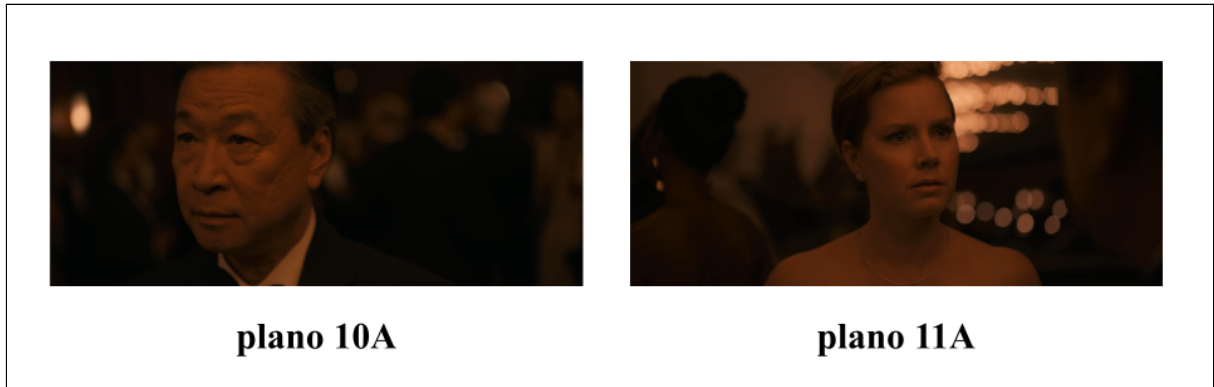
Figura 8 - Parte 1B: Louise ligando para Shang



Fonte: captura de tela

Com outro corte, há mais um ponto de intersecção do plano 19B para o plano 10A, retornando para a parte 2 do segmento A, a qual contém 2 planos (Figura 9). Na cena, o general Shang diz para Louise que jamais esquecerá o que ela o disse no telefonema.

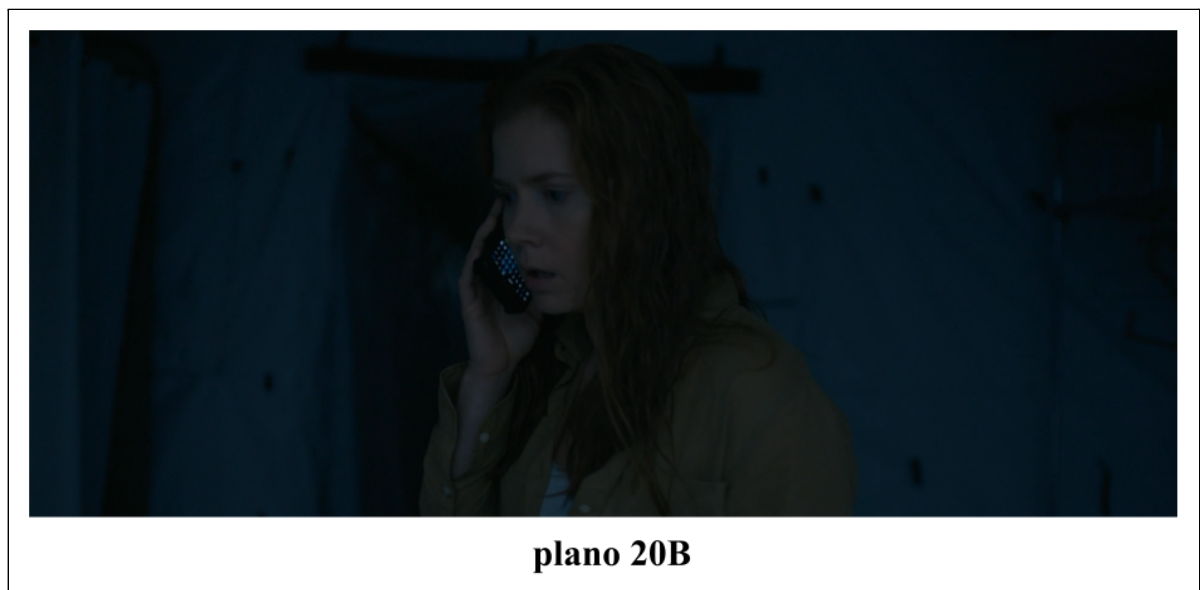
Figura 9 - Parte 2A: general Shang diz que jamais esquecerá o que Louise disse



Fonte: captura de tela

É feito outro corte e temos o terceiro ponto de intersecção, do plano 11A para o plano 20B, indo para a parte 3 do segmento B, que possui apenas um plano (Figura 10). Nesse plano o general Shang atende ao telefonema de Louise.

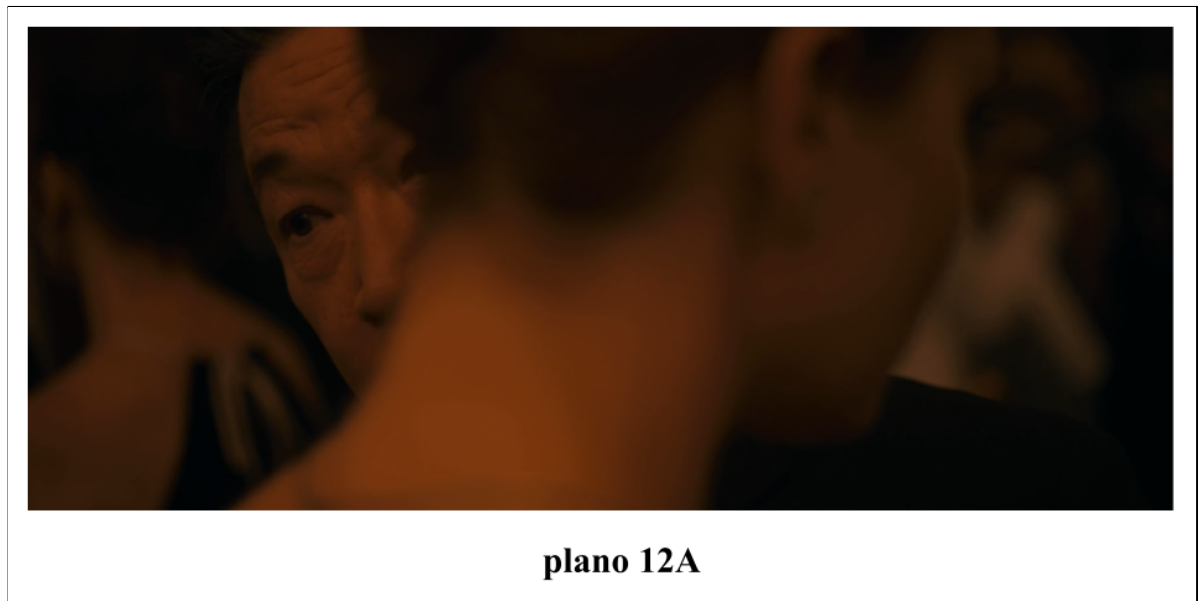
Figura 10 - Parte 2B: Louise ao telefone quando Shang a atende



Fonte: captura de tela

No quarto ponto de intersecção, do plano 20B para o plano 12A, parte 3 do segmento A, que contém apenas 1 plano (Figura 11), o general Shang explica para Louise que para fazê-lo mudar de ideia ela disse à ele as últimas palavras que sua esposa pronunciou antes de morrer.

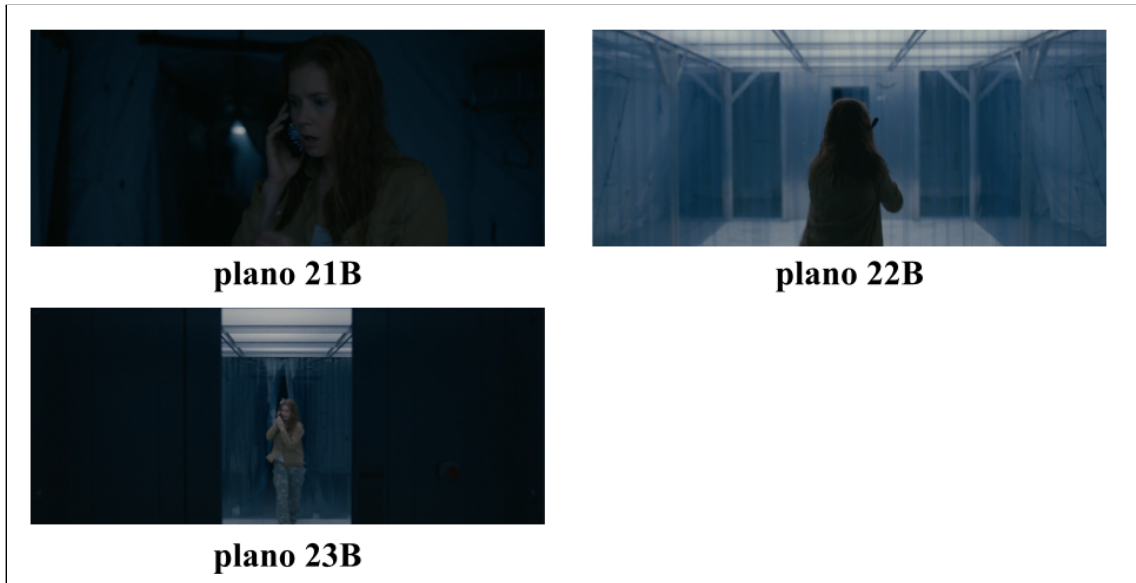
Figura 11 - Parte 3A: Shang explica à Louise que a mensagem é o que sua esposa lhe disse antes de morrer



Fonte: captura de tela

Em seguida, no quinto ponto de intersecção, do plano 12A para o plano 21B, vamos para a parte 3 do segmento B, a qual contém 3 planos (Figura 12). Nessa cena, Louise ouve pela primeira vez a mensagem que precisa repetir para o general. Então, ao mesmo tempo em que ela escuta a mensagem do general Shang no segmento A, ou seja, no futuro, ela repete a mensagem pelo telefone para o próprio general Shang, mas o do segmento B, ou seja, do presente.

Figura 12 - Parte 3B: Louise repete a mensagem ao telefone para Shang



Fonte: captura de tela

No corte seguinte, sexto ponto de intersecção que vai do plano 23B para o 13A, parte 4 do segmento A (Figura 13), Shang continua a falar a mensagem.

Figura 13 - Parte 4A: Louise ouvindo a mensagem de Shang



Fonte: captura de tela

No sétimo ponto de intersecção, do plano 13A para o 24B, parte 4 do segmento B que contém 14 planos (Figura 14), os soldados e Halpern encontram Louise e a ameaçam caso ela

não desligue o telefone imediatamente. Ian também entra em cena e tenta ajudá-la a ganhar tempo.

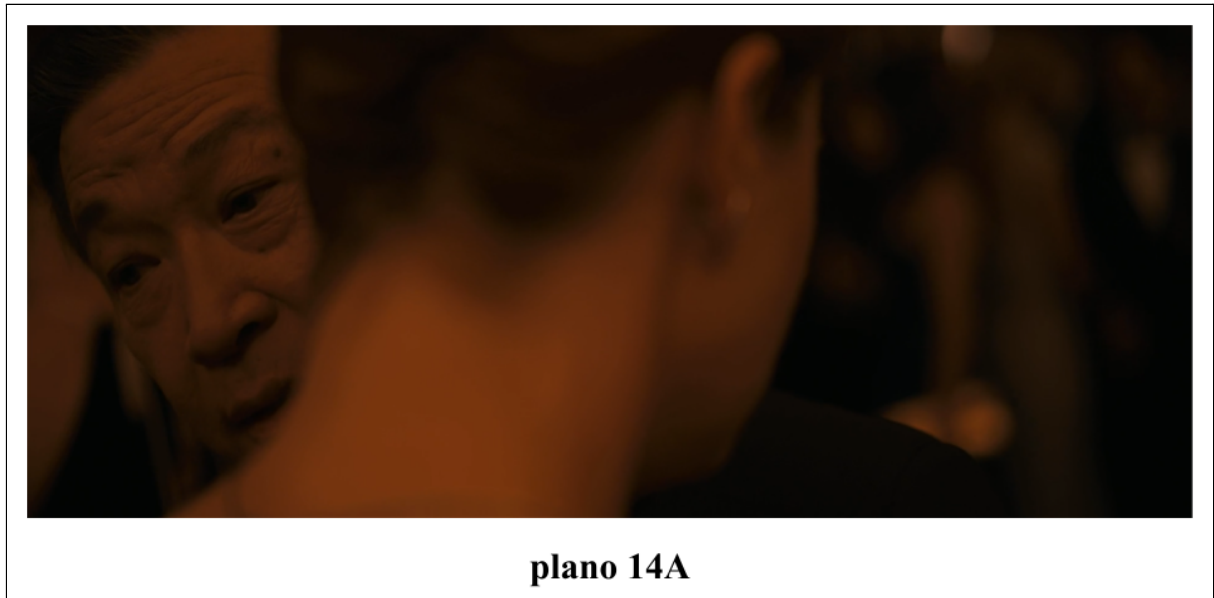
Figura 14 - Parte 4B: Halpern e Ian encontram Louise



Fonte: captura de tela

O oitavo ponto de intersecção é bem curto, sai do plano 37B para o plano 14A, adentrando a parte 5 do segmento A com somente um plano (Figura 15) em que vemos rapidamente Shang finalizando sua fala para Louise.

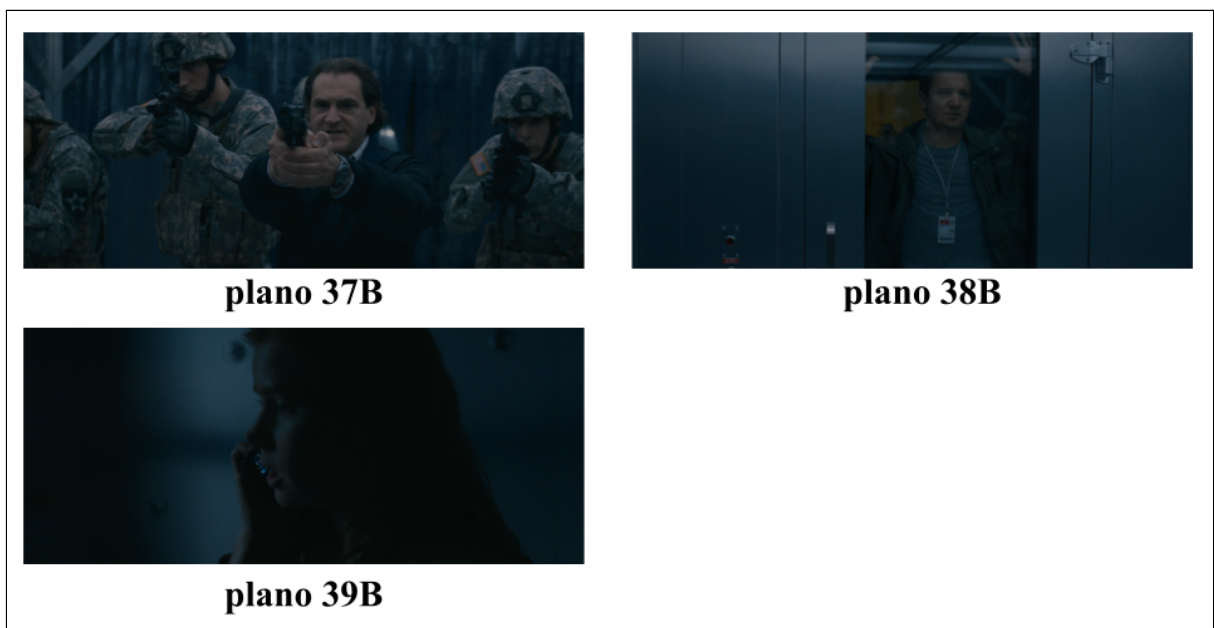
Figura 15 - Parte 5A: Shang finaliza a mensagem



Fonte: captura de tela

No nono ponto de intersecção, do plano 14A para o 37B, parte 5 do segmento B, temos 3 planos (Figura 16), em que Halpern acusa Louise de estar cometendo um ato de traição.

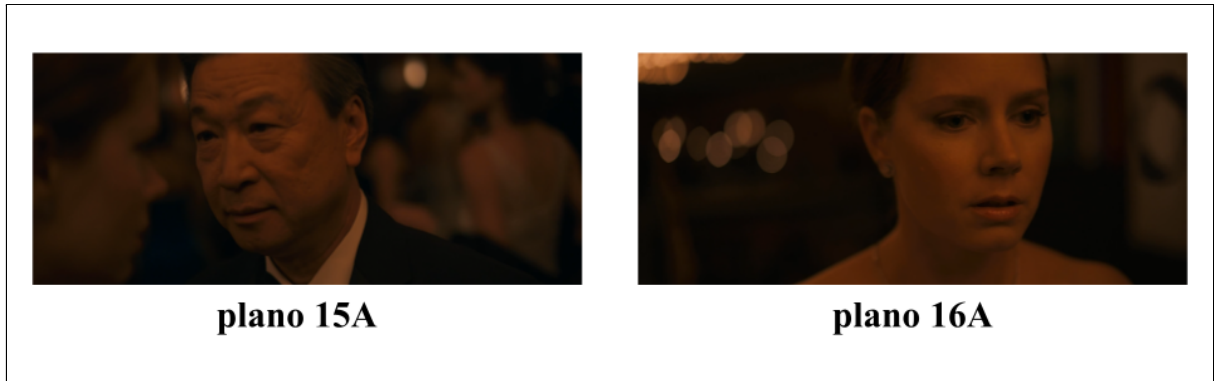
Figura 16 - Parte 5B: Halpern acusa Louise de traição



Fonte: captura de tela

O décimo ponto de intersecção, do plano 39B, para o 15A, parte 6 do segmento A, em apenas dois planos (Figura 17), vemos o general Shang se afastando de Louise e a protagonista um tanto quanto atônita e sensibilizada com o que acabou de ouvir.

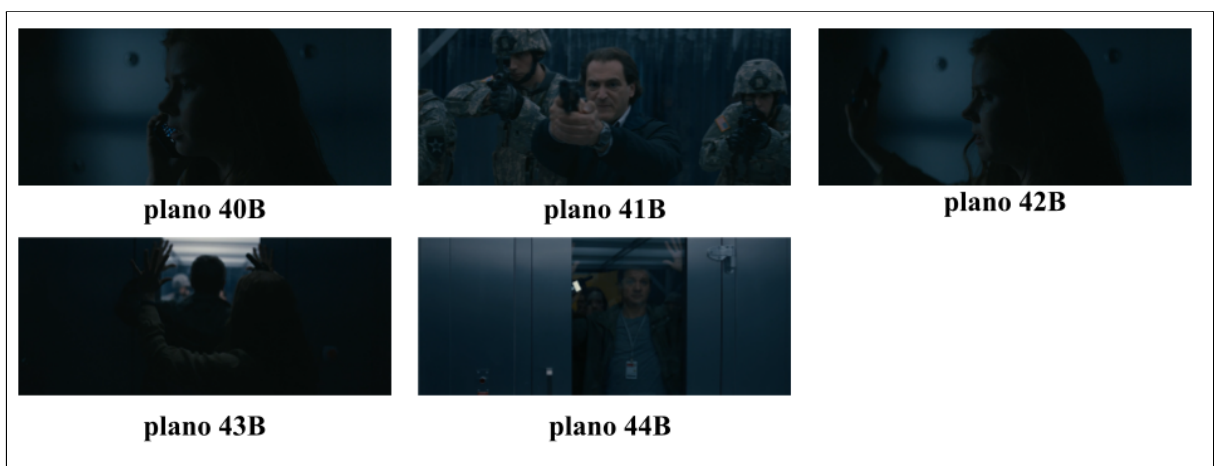
Figura 17 - Parte 6A: Louise atônita



Fonte: captura de tela

O penúltimo ponto de intersecção, do plano 16A, para o 40B, parte 6 do segmento B, contém 5 planos (Figura 18) e é o momento ápice em que Louise confirma com Shang sua mudança de postura e afirma que finalizou a ligação, prevenindo que Halpern abra fogo contra ela e Ian.

Figura 18 - Parte 6B: Louise finaliza a ligação

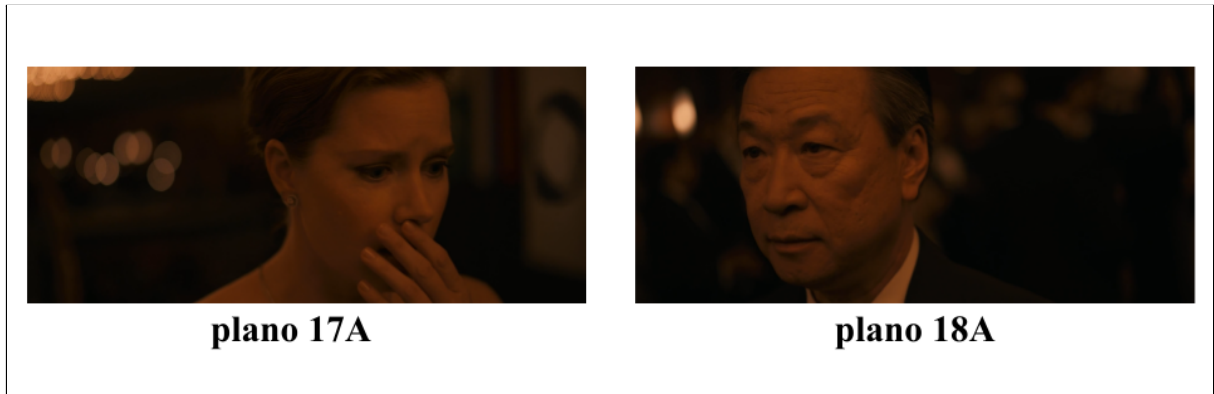


Fonte: captura de tela

O décimo segundo e último ponto de intersecção vai do plano 44B para o 17A, adentrando a sétima parte do segmento A, contendo apenas dois planos (Figura 19). A cena

final da sequência conta com Louise ainda impressionada e comovida levando a mão à boca em sinal de choque ao assimilar o que acabou de acontecer.

Figura 19 - Parte 7A: Louise assimila a situação toda



Fonte: captura de tela

A sequência como um todo, juntando ambos os segmentos, totaliza 63 planos com 12 pontos de intersecção entre os segmentos A e B.

4.3. Análise fílmica: interpretação dos dados descritos

Com o detalhamento da mesma sequência em duas propostas distintas, sendo a primeira a do roteiro e a segunda a do filme em si, é possível observar que a proposta do roteiro segue um desenvolvimento do clímax do filme de forma sequencial, isto é, com duas cenas e suas respectivas temporalidades separadas, sendo primeiramente o segmento A por completo, e em seguida o segmento B por completo. Ou seja, primeiro acompanhamos Louise no suposto futuro, na cena do baile de união, tendo o diálogo com o general Shang e passando a entender precisamente todas as etapas que precisa percorrer para impedir o conflito armado: ir até a tenda, achar o telefone, ligar para o general e usar o que ele disse para convencê-lo a mudar de ideia. E somente após ela obter todas as informações necessárias é que acompanhamos a personagem de fato realizando todas as etapas. No roteiro o espectador é

inicialmente deixado no escuro, sem saber o que Louise vai necessariamente dizer, descobrindo somente quando ela de fato está na ligação²³.

Já na sequência do filme as cenas são entrecortadas, alterando não somente a posição do espectador na recepção e entendimento do filme, como também a própria experiência da personagem Louise em sua narrativa, pois nessas condições ela, assim como o espectador, também não sabe o que vai dizer ao general, descobrindo ao longo dos acontecimentos. As intersecções das cenas descritas atuam como o elo entre o presente e o futuro de Louise, representando de forma perspicaz não só as transições como também a simultaneidade das ações da protagonista em diferentes temporalidades diegéticas, estabelecendo uma narrativa que articula ambas as temporalidades, transmitindo para o espectador a impressão de estar ao mesmo tempo no presente e no futuro; configurando uma impressão de não-linearidade temporal.

Salienta-se aqui então o trabalho da montagem fílmica. De acordo com os conceitos aprofundados no capítulo 2 e a partir da interpretação das alterações do enredo que foram consumadas na sequência fílmica, observa-se o emprego da estética da montagem narrativa, mais precisamente da montagem alternada de Griffith, alicerçada na simultaneidade das ações. As escolhas feitas por Walker em conjunto com Villeneuve correspondem à montagem narrativa por fazer uso da alternância das cenas, conforme foi possível observar nos momentos listados a seguir:

- plano 9A (Figura 7) para o plano 1B (Figura 8)
- plano 19B (Figura 8) para o plano 10A (Figura 9)
- plano 11A (Figura 9) para o plano 20B (Figura 10)
- plano 20B (Figura 10) para o plano 12A (Figura 11)
- plano 12A (Figura 11) para o plano 21B (Figura 12)
- plano 23B (Figura 12) para o plano 13A (Figura 13)
- plano 13A (Figura 13) para o plano 24B (Figura 14)

²³ Um ponto interessante de se ressaltar é que no roteiro a fala da falecida esposa do general Shang "*war doesn't make winners, only widows*" é traduzida do mandarim para o inglês, mas no filme o diretor Denis Villeneuve deixa em aberto e não traduz o que a personagem fala.

- plano 37B (Figura 14) para o plano 14A (Figura 15)
- plano 14A (Figura 15) para o plano 37B (Figura 16)
- plano 39B (Figura 16) para o plano 15A (Figura 17)
- plano 16A (Figura 17) para o plano 40B (Figura 18)
- plano 44B (Figura 18) para o plano 17A (Figura 19)

Amiel (2007) explica que Griffith usou da alternância de planos ou cenas como um fator decisivo na representação da temporalidade fílmica, pois esta nada mais é do que uma representação de dois momentos presentes. A perspicácia na aplicação dessa estética reside aqui no fato de que a representação simultânea é de dois momentos presentes, conforme propõe Griffith, no entanto, segundo a diegese e o conceito da não-linearidade presente nela, esses dois momentos são temporalmente distintos. A partir dessa concepção admite-se que a sequência em questão é guiada pela montagem narrativa em função dos conceitos trabalhados no filme. Assim dizendo, foi com uso dos recursos proporcionados pelas convenções estabelecidas no procedimento da montagem, e através da estética da montagem narrativa, que foi possível conduzir a história de forma que fosse transpassada a ideia de que ambas as temporalidades diegéticas (presente e futuro) estivessem ocorrendo simultaneamente, resultando numa impressão de temporalidade diegética não-linear.

Não somente, é possível fazer um paralelo da montagem da sequência em análise com uma combinatória da estética da montagem narrativa em relação à estética da montagem discursiva, pois esta, embasada pela estética do fragmento, pode utilizar formas do discurso e se definir por uma intenção significativa, a qual, como mencionado no item 2.1.2, não é incompatível com o princípio narrativo, é muitas vezes complementar. Essa complementaridade pode ser identificada na justaposição das duas realidades distintas presentes na sequência (presente e futuro); as quais, ao terem suas condições alteradas da forma com a qual estavam dispostas no roteiro (em sequência), sendo entrepostas na montagem do filme, assumem um novo sentido pois configuram uma nova lógica de significação do discurso fílmico, em que o espectador, juntamente com a protagonista Louise, experiencia a temporalidade do filme de forma semelhante, isto é, não-linearmente. Correspondendo então a temporalidade diegética, a sequência no eixo discursivo transporta ao espectador a sua noção de tempo não-linear -sem um início e um fim determinados- inserindo-o na experiência temporal ao provocar sua percepção por meio da relação de

subjetividade que este concebe ao assimilar o encadeamento das diferentes cenas, que representam simultaneamente duas temporalidades diferentes, acarretando na ilusão de que não se sabe ao certo qual das duas ocorre primeiro, estabelecendo assim a impressão da não-linearidade temporal.

Enfatiza-se para os efeitos dessa análise então, que **a montagem atua aqui como uma ferramenta de articulação combinatória entre o eixo diegético e o eixo discursivo da obra, de forma que a teoria da não-linearidade temporal inerente a diegese é aplicada à própria forma do filme, construindo assim uma referência metalinguística e acima de tudo, meta-discursiva, a respeito da lógica temporal da narrativa,** pois conforme afirma Nogueira (2010), "a montagem permite a combinação de discursos múltiplos na sua natureza; a montagem pode igualmente funcionar de uma forma meta-discursiva, ou seja, criar um nível discursivo superior capaz de se debruçar sobre a própria matéria fílmica".

Apesar da montagem em grandes partes precisar ser um recurso imperceptível no eixo discursivo, o papel que exerce na construção do discurso fílmico é nítido, trata-se de um fator determinante sobre a concepção do produto final e, principalmente, é um elemento que interfere de forma considerável na recepção fílmica, que expõe o fazer cinematográfico transparecendo as escolhas de quem o faz, e no caso aqui estudado, interfere essencialmente na lógica da percepção temporal. Essa construção além de causar efeitos particulares no espectador, o convida a questionar o seu pensamento a partir das questões colocadas pelo filme, abordando uma reflexão que é instigada pelos elementos da trama em si e pela própria linguagem do filme, delineada pela natureza da montagem.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise comparativa feita entre os processos da montagem fílmica na sequência final de "A Chegada" e a sua composição no roteiro do filme, este projeto buscou compreender em quais âmbitos o processo da montagem interferiu, atuou e contribuiu para a consolidação da impressão da não-linearidade temporal da narrativa do filme em questão. Respalhando-se nos conceitos e determinações derivados das estéticas da montagem cinematográfica propostas por Vincent Amiel, a montagem narrativa e a montagem discursiva, foi possível interpretar quais princípios regeram algumas das escolhas tomadas pelo montador Joe Walker e pelo diretor Denis Villeneuve durante a fase da pós-produção, ao reelaborar a ordem da montagem da sequência final.

Do ponto de vista da pesquisa, Walker e Villeneuve foram felizes em suas escolhas ao abordarem a tarefa da montagem como um recurso narrativo valioso, colaborando assim para uma experiência fílmica única que intensificou a tensão dramática e o desejo pela resolução do mistério da trama do filme. Levanta-se assim o questionamento de qual seria a recepção e o entendimento do filme caso as cenas tivessem sido montadas de forma mais fiel à disposição do roteiro. A antecipação e o desejo pela resposta nas perspectivas do espectador poderiam ser bem diferentes ou até menores, e em outra instância de maior destaque, a representação do entendimento do tempo não-linear experienciado por Louise não seria a mesma, pois não haveria um reflexo no espectador ao descobrir junto com a personagem os processos e os potenciais da temporalidade diegética, comprometendo assim a impressão da não-linearidade temporal narrativa.

Todas essas considerações são feitas sem perder de vista que o roteiro é uma obra completa por si só, ou seja, acabada e de natureza paradoxal, pois a elaboração e desenvolvimento de um roteiro envolve procedimentos particulares e complexos, passando por diversos tratamentos que implicam em apropriações, ajustes e mudanças, sendo que ao chegar na fase da produção fílmica, passa a enfrentar novas alterações por ser transformado em um outro formato artístico. O objetivo aqui não foi questionar as colocações do roteiro e sim pontuar e reconhecer a atuação da montagem enquanto recurso narrativo e suas capacidades de interferir na experiência fílmica.

Em síntese, salienta-se o caráter meta-discursivo pertencente a área da montagem cinematográfica, o qual proporcionou, para o objeto empírico aqui analisado, o

desdobramento dos princípios da não-linearidade temporal apresentados no eixo diegético, em ferramentas articulatórias para a construção do próprio discurso fílmico.

Ainda, em termos acadêmicos, foi interessante notar como, através da aproximação maior com os conceitos e produção do objeto empírico - principalmente a partir do levantamento bibliográfico a respeito do filme - este vem sendo bastante estudado mediante as diferentes áreas do conhecimento e não somente em âmbitos audiovisuais; mas que, no entanto, em nenhum momento desde o início da pesquisa deparou-se com estudos a respeito deste que partissem do viés da montagem, o que nos leva a considerar que a realização de uma análise fílmica que parta exclusivamente desse viés propicia reflexões sobre o campo que em termos gerais analíticos não possui tanto destaque, ainda que sendo tão relevante. Em âmbitos pessoais da autora espera-se, portanto, que seja possível, por meio dos ganhos obtidos com a realização esta monografia a respeito dos conceitos que tangem o campo da montagem cinematográfica, assim como dos demais conceitos trabalhados - especialmente as noções de narrativa e gêneros fílmicos - abrir caminhos e/ou dar continuidade à possíveis estudos mais aprofundados que permeiem a capacidade que o cinema -o audiovisual como um todo- possui de estabelecer trocas poderosas de concepções relevantes, além de instigar, intervir e fazer refletir o espectador em relação aos produtos consumidos e seus pressupostos.

REFERÊNCIAS

A CHEGADA. Direção de Denis Villeneuve. Produção de Shawn Levy, Dan Levine, Aaron Ryder, David Linde. Roteiro: Eric Heisserer. Música: Jóhann Jóhannsson. Eua: Paramount Pictures, 2016. (116 min.), son., color.

AMIEL, Vincent. **Estética da Montagem**. Portugal: Edições Texto & Grafia, 2010. 136 p.

ARRIVAL Q&A. 2016. (82 min.), son. Episódio de Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/2pFNLuQtiXBuZcWymX3jH7?si=oOHjp-fhRrOZ8dmrCFW7BA&dl_branch=1. Acesso em: 22 ago. 2021.

AUGUSTO, Maria de Fátima. **A Montagem Cinematográfica e a Lógica das Imagens**. São Paulo: Annablume, 2004. 148 p.

BRITO, Ivone Gomes de. O embate entre personagens e paisagens: a mise-en-scène e o padrão de estilo de Denis Villeneuve. **Temática**, [S.L.], v. 15, n. 2, p. 196-214, 20 fev. 2019. Portal de Periódicos UFPB. <http://dx.doi.org/10.22478/ufpb.1807-8931.2019v15n2.44514>. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/44514/22148>. Acesso em: 10 ago. 2021.

CANELAS, Carlos. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica**: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética. Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação, Guarda. 2010. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>. Acesso em: 20 maio 2020.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo**: história, teoria e prática. 4. ed. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2007. 522 p.

DENIS Villeneuve on How He Directed Arrival. [S.I]: Jiloms, 2019. (12 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CZ6HhFO-h-g&t=736s>. Acesso em: 21 ago. 2021.

DEZOPA, Guilherme Guedes. **A Estruturação Temporal no Filme "A Chegada" (2016)**: como as características na narrativa cinematográfica do filme configuram uma reflexão sobre uma expe. 2019. 59 f. TCC (Graduação) - Curso de Jornalismo, Faculdade de Educação - Faced, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/28228/1/Estrutura%C3%A7%C3%A3oTemporalFilme.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2021.

EDITORS on Editing: Arrival - Joe Walker, ACE. [S.I.]: American Cinema Editors, 2017. (27 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GxHOErwS9Bg&ab_channel=AmericanCinemaEditors. Acesso em: 04 ago. 2021.

HEISSERER, Eric. **Arrival: script**. 2015. 131 p. Disponível em: <https://s3-us-west-2.amazonaws.com/script-pdf/arrival-script-pdf.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2018.

HOGG, Trevor. **"Arrival" VFX: unveiling the fog of mystery**. Unveiling the fog of mystery. 2016. Disponível em: <https://3dtotal.com/news/general/arrival-vfx-unveiling-the-fog-mystery-by-trevor-hogg-arrival-vfx-framestore-paramount-pictures>. Acesso em: 22 ago. 2021.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Unb, 2009. 228 p.

HAYASHI, Silvia Okumura. **Fundamentos da Montagem Audiovisual**. 2016. 349 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós- Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009. 285 p.

KALEGARI, Gabriel. **O efeito Kuleshov e a consciência intencional**. 2016. Disponível em: <https://revistamoviment.net/o-efeito-kuleshov-e-a-consci%C3%Aancia-intencional-c2bf78ca52bd>. Acesso em: 03 set. 2021.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora Genis. **Cinema e Montagem**. 2. ed. São Paulo: Atica Editora, 1993. 84 p.

MACHADO, Isadora. A reinvenção da “hipótese Sapir-Whorf”. **Línguas e Instrumentos Linguísticos**, [S.I.], v. 23, n. 35, p. 29-52, jun. 2015. Disponível em: <http://www.revistalinguas.com/edicao35/edicao35.html>. Acesso em: 10 set. 2020.

METZ, Christian. **A Significação do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972. 296 p.

MIGUEL, Luís dos Santos. A Não-Linearidade em “A Chegada”. **Audiovisual, Cidades, Mobilidade, Cidadania, Jornalismo, Mídia e Tecnologia**, Bauru, p. 11-23, out. 2017.

MOREIRA, Carlos André. A Chegada, dirigido por Denis Villeneuve, e a ficção científica como espelho do imaginário social. **Interfaces Brasil/Canadá, Revista Brasileira de Estudos Canadenses**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 195-199, 2017.

MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 33, n. 25, p. 229, 23 jun. 2006. Anual. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2006.65628>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65628/68243>. Acesso em: 15 jul. 2021.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais do Cinema III: planificação e montagem**. Covilhã: Labcom Books, 2010. 175 p. Disponível em: https://labcom.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manuais_III_planificacao_e_montagem.pdf. Acesso em: 15 jul. 2021.

O QUE é Efeito Kuleshov?. [S.I.]: Plano Geral, 2018. (9 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=f9ysB--gY3E&t=227s&ab_channel=PlanoGeral. Acesso em: 04 set. 2021.

SILVA, Túlio César Gama e. **Construção de uma Narrativa Cinematográfica Não-linear: o roteiro e filme "21 gramas"**. 2008. 82 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. **Limite de alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood**. 2007. 450p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285029>>. Acesso em: 08 set. 2021.

ANEXOS

ANEXO A - Cena 114 do roteiro

114 INT. BALLROOM - NIGHT 114

--she is dressed in a RESPLENDENT RED EVENING GOWN. Her hair is done up. She looks stunning.

All around her is a cocktail party in full swing. Classical music plays from a live band nearby.

Louise looks around and takes in the ambiance. A dozen national FLAGS hang on the walls as a symbol of unity. On a stage (currently unoccupied), that heptapod logogram for "time" is on prominent display.

The crowd of PARTYGOERS is international and dressed up.

One of them sets their sights on Louise and advances: A distinguished Chinese man (65) in a tailored tuxedo. She has seen him before, on monitors. GENERAL SHANG.

GENERAL SHANG

Doctor Banks, what a delight.

LOUISE

General Shang. The pleasure is

110.

GENERAL SHANG

Your President said he was honored to host me at the celebration, but I confess I am only here because I wanted to meet you in person.

LOUISE

Me? Well. I'm flattered.

GENERAL SHANG

Eighteen months ago, you did something... remarkable. Something not even my superior has done.

LOUISE

What was that?

GENERAL SHANG

You changed my mind. In a way, you are the reason for the unification. All because you reached out to me on my private number.

LOUISE

Your private number? General, I don't know what, uh...

Shang shows her his sleek SMARTPHONE. It's open to an ID screen with a number. She accepts it, staring at the screen.

GENERAL SHANG
Now you do. I do not claim to know
how your brain works, but I believe
it's important you see that.

LOUISE
(beat)
Wait. I called you, didn't I...

GENERAL SHANG
You did. And you spoke to me. I
will never forget what you said.

LOUISE
General, you must forgive me. I've
had a bit to drink tonight. I might
need a reminder.

GENERAL SHANG
Yes. You warned me of this as well.

He looks over his shoulder, to make sure no one is
eavesdropping. Then he leans close to her.

Buff (08/20/2015)

111-112.

She turns her head so he can speak into her ear.

The classical MUSIC plays and the other Partygoers chat,
providing a drone of noise.

Louise's eyes widen. She puts her hand over her mouth.

Above the music and chatter, that high RINGING TONE builds up
again, overtaking it all--

Louise blinks and--

ANEXO B - Cena 115 e 116 do roteiro

115 EXT. MONTANA LANDING SITE - DAY 115

She's right back where she was a moment ago. Ian tugs at her to get into the helicopter.

Louise sucks in a breath like she was just pulled from cold water. The memory of the future leaves her shaking.

IAN

Come on!

But she doesn't follow him. She turns and runs for the tents.
Ian runs after her.

IAN (CONT'D)

Louise!

Buff (08/20/2015)

113.

116 INT. NEW OPERATION TENT 116

Halpern watches a monitor as others around him pack up for evacuation. One of the SYSTEMS OPERATORS seated near him frowns and gets Halpern's attention.

SYSTEMS OPERATOR

Sir! A sat line here is dialing
China.

AGENT HALPERN

Here? What do you mean "here"?

SYSTEMS OPERATOR

Base Camp, sir.

A116 INT. CORRIDOR A116

Louise hurries down the corridor. Sat phone to her ear.
Waiting for an answer on the other end of the line.

LOUISE

C'mon, c'mon...

A voice on the other end answers. It's Shang. Louise gets a jolt of hope.

B116 INT. NEW OPERATION TENT B116

Halpern is now leaning over the Systems Op, focused on his screen.

AGENT HALPERN

Whose phone is it?

SYSTEMS OPERATOR

Sir, it's your phone.

Shocked and alarmed, Halpern looks to the table for his phone. It's not there. Now Halpern is on the move, as he goes:

AGENT HALPERN
(to CIA)
Search the base now!

C116 INT. CLEAN ROOM C116

Louise enters the clean room, speaking urgently with Shang.

Buff (08/20/2015) 113A.

LOUISE
(in Mandarin)
*General, I'm calling from the
American site.*

D116 INT. CORRIDOR D116

CIA and Soldiers search the base.

E116 INT. CLEAN ROOM E116

Louise speaks with Shang as two soldiers arrive in the clean room.

Louise locks herself in the chamber, still talking to Shang.

LOUISE
(in Mandarin)
*Your wife spoke to me in a dream,
she said you'd help save the world
by being braver than everyone else--*

SOLDIER #1
(in headset, to Systems
Op)
We found the source of the call,
waiting for instructions.

Ian arrives from Yellow Tunnel, opens the door of the chamber.

IAN
Louise! What are you doing?

LOUISE
Changing someone's mind...give me
20 seconds.

Ian gets in the chamber and locks the door.

Halpern arrives from Yellow Tunnel and draws a gun. The two soldiers raise their rifles on the other side of the chamber.

Ian locks the second door and puts himself between the soldiers' guns and her.

HALPERN

Drop the phone now or we shoot!

Ian protects Louise from both sides with his body.

Buff (08/20/2015)

113B.

IAN

You can't stop this now.

LOUISE

(in Mandarin)

*War doesn't make winners, only
widows.*

She listens briefly and then drops the phone.

LOUISE (CONT'D)

I already did.