

Sincronia afetiva: uma noção de ritmo formulada entre teoria e prática da montagem

Bruno Carboni Gödecke* & Cristiane Freitas Gutfreind**

Resumo: O artigo propõe a noção de sincronia afetiva para interpretar a ambigüidade do termo “ritmo” na montagem cinematográfica, quando utilizado para expressar sensações subjetivas. A proposta parte de depoimentos de montadores (Berstein et al, 2022) e de reflexões teóricas de Mitry (1963b), Gumbrecht (2012) e Pearlman (2016). Utiliza-se como objeto de análise o documentário *Sud* (1999), de Chantal Akerman e as formulações da montadora Claire Atherton. Palavras-Chave: montagem; ritmo; sincronia afetiva; documentário; *Sud*.

Resumen: Este artículo propone la noción de sincronía afectiva para interpretar la ambigüedad del término «ritmo» en el montaje cinematográfico cuando se utiliza para expresar sensaciones subjetivas. La propuesta se basa en testimonios de montadores cinematográficos (Berstein et al, 2022) y reflexiones teóricas de Mitry (1963b), Gumbrecht (2012) y Pearlman (2016). El análisis se basa en el documental *Sud* (1999), de Chantal Akerman, y las formulaciones de la montadora Claire Atherton. Palabras clave: montaje; ritmo; sincronía afectiva; documental; *Sud*.

Abstract: This article proposes the notion of affective synchrony to interpret the ambiguity of the term “rhythm” in film editing when used to express subjective sensations. The proposal is based on testimonies from film editors (Berstein et al, 2022) and theoretical reflections by Mitry (1963b), Gumbrecht (2012), and Pearlman (2016). The analysis uses the documentary *Sud* (1999), by Chantal Akerman, and the formulations of film editor Claire Atherton. Keywords: editing; rhythm; affective synchrony; documentary; *Sud*.

Résumé : Cet article propose la notion de synchronie affective pour interpréter l’ambigüité du terme « rythme » au montage cinématographique lorsqu’il est utilisé pour exprimer des sensations subjectives. La proposition s’appuie sur des témoignages de monteurs (Berstein et al., 2022) et sur les réflexions théoriques de Mitry (1963b), Gumbrecht (2012) et Pearlman (2016). L’analyse s’appuie sur le documentaire *Sud* (1999), de Chantal Akerman, et sur les formulations de la monteuse Claire Atherton. Mots-clés : montage ; rythme ; synchronie affective ; documentaire ; *Sud*.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. 90619-900, Porto Alegre-RS, Brasil. E-mail: brunogcarboni@gmail.com

** Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. 90619-900, Porto Alegre-RS, Brasil. E-mail: cristianefreitas@pucrs.br

Submissão do artigo: 2 de julho de 2025. Notificação de aceitação: 21 de agosto de 2025.

Doc On-line, n. 38, setembro de 2025, www.doc.ubi.pt, pp. 26-41.

Introdução

O “ritmo” é um termo altamente relevante no vocabulário comunicacional dos montadores cinematográficos, usualmente compreendido como uma qualidade resultante das escolhas de duração de sons e imagens. Encontrar o ritmo apropriado para uma determinada obra é considerada uma das tarefas do ofício desses montadores: “o ritmo (junto com a estrutura) é o que um editor molda no processo de produção de filmes” (Pearlman, 2016: xii). Entretanto, ao longo de diálogos em seus processos criativos, o ritmo costuma ser mencionado de maneiras variadas, evidenciando a carência de uma definição unitária que auxilie na interpretação do sentido em que o termo é empregado.

Podemos constatar estas afirmações em uma publicação como *Na Ilha: conversas sobre a montagem cinematográfica* (2022), onde o termo aparece 16 vezes em 11 dos 26 depoimentos de montadores brasileiros. Ao se ler tais depoimentos, nota-se que há um consenso na área sobre a importância do ritmo para o processo criativo da montagem, como comentado por Vânia Debs: “*Saber sobre ritmo é fundamental*” (Bernstein, et al., 2022: 299, grifo nosso).

Quando se busca interpretar do que se trata o ritmo mencionado, constata-se que o termo costuma ser associado a modulações de durações temporais em sequências dos filmes, alternando tensões e relaxamentos. Nesse sentido, as analogias musicais são recorrentes, fazendo com que outros termos da área – como “cadência” e “pulso”¹ – componham os relatos. Como lemos na concepção exposta por Quito Ribeiro: “muita gente fala de montagem usando a palavra ‘ritmo’, então quem é músico tem ritmo, porque música é ritmo (...) você perceber naquele áudio, ou naquela imagem, que tem uma cadência feita de silêncio e de som (Ribeiro, 2022: 272). Mas, segundo Marcio Hashimoto, o conhecimento de ritmo também poderia vir de outras práticas que compartilham o termo: “isso pode vir também da poesia, da capoeira, da dança (...) É essa sensação de ritmo e pulso que você tem que trazer para a história que você está contando” (Hashimoto, 2022: 227).

Entretanto, alguns profissionais também recorrem ao termo ritmo para descrever uma qualidade mais abrangente, percebida no filme como um todo, e não apenas como a modulação de suas sequências. Como quando Karen Harley faz menção ao termo associando-o a uma qualidade a ser decifrada: “penso muito em Andrei Tarkovski quando ele diz sobre prestar atenção no que o material bruto de um filme vai te dizer como esse material organicamente se junta. Se você prestar bem atenção nas imagens e nos sons captados, consegue decifrar o ritmo do filme que está montando” (Harley, 2022: 195). A menção a Andrei Tarkovski também evidencia que o

1. Para um maior esclarecimento dos termos, propomos definições obtidas no *The Harvard Brief Dictionary of Music*. Cadência: “Uma progressão de dois ou mais acordes usados no final de uma composição, seção ou frase para transmitir uma sensação de repouso permanente ou temporário” (Apel e Daniel, 1960: 39). Pulso (*beat*): “A unidade temporal de uma composição, representada pelo movimento ascendente e descendente (real ou imaginário) da mão de um maestro. A duração dessa batida varia dependendo da indicação do tempo (por exemplo, *adagio*, *allegro*)” (*ibid.*: 29).

termo é incorporado por aqueles entusiastas de um cinema contemplativo, durações estendidas, como o próprio cineasta russo afirma: “o fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo” (Tarkovski, 1998: 134).

Nesse contexto, o termo passa pela compreensão de que existe um ritmo ideal para uma determinada obra e é associado a buscas, como decifrar o ritmo, descobrir o ritmo e encontrar o ritmo. Como escreve Cristina Amaral: “é o material que vai me guiando. Preciso assistir a tudo com calma, se possível mais de uma vez (...) É um mergulho em uma nova vida que se apresenta para mim. E, dentro disso, descobrir o caminho, descobrir o trajeto, descobrir o ritmo” (Amaral, 2022: 36).

Mas tal descoberta do ritmo também é pontuada como uma percepção subjetiva, alinhada com a intuição e corporeidade do profissional, como comenta Karen Akerman: “tão abstrato falar sobre a intuição, mas eu acho que a intuição passa por aí, passa por referência, por gosto, por afinidade pessoal, por expressão corporal. O ritmo vem do coração. É quase uma coisa emotiva, terapêutica que você tem com o material” (Akerman, 2022: 193).

A partir dos relatos desses profissionais de montagem, pretendemos demonstrar que a recorrência do termo ritmo atesta sua forte relevância comunicacional, uma vez que permite que esses cineastas expressem sensações que os auxiliem no processo criativo das obras. No entanto, o termo é utilizado em diferentes contextos: para se referir às operações técnicas de modulação temporal de sequências e, de maneira subjetiva, para comunicar uma experiência relacional vivida com o todo da obra. Esta última abordagem do termo torna difícil sua interpretação e seu ensino pedagógico nos cursos de audiovisual, e é nela que este artigo se concentra.

Dito isso, nossa proposta é formular que esta acepção pode ser interpretada através da ideia de *sincronia afetiva* — uma noção que procura dialogar diferentes definições do termo ritmo junto a aspectos subjetivos, fisiológicos e intelectuais vivenciados por estes montadores. Tal ideia parte da hipótese de que, no encontro ou deciframento de um ritmo ideal para um determinado filme, os montadores não estão comunicando uma qualidade objetiva do material audiovisual manipulado, mas expressando uma sensação qualitativa na relação de sua subjetividade com o conteúdo sensorial e narrativo.

A formulação dessa noção partirá de formulações teóricas contendo: uma breve história da inserção do termo no cinema por Aumont e Marie (2013); uma conceitualização do ritmo na experiência cinematográfica por Jean Mitry (1963b); na estética pela perspectiva de Hans Ulrich Gumbrecht (2012); e, mais especificamente, na prática da montagem pela abordagem de Karen Pearlman (2016). Acreditamos que as diferenças epistemológicas entre os autores — ora mais conceitual e analítico, ora filosófico e centrado na experiência estética, ora incorporado à prática profissional e à corporeidade — contribuem para dar conta das múltiplas dimensões comunicadas pelo ritmo e vivenciadas pelos montadores através de aspectos intelectuais e sensoriais.

A partir desse panorama teórico, passaremos à análise de dois objetos interconectados: o documentário *Sud*, dirigido por Chantal Akerman e montado por Claire Atherton; e o texto *L'art du montage* (2018), escrito pela própria Atherton, no qual

aborda seu processo criativo no filme e traz suas concepções sobre o ritmo. A parceria entre Akerman e Atherton é reconhecida por sua filmografia de construção temporal radical, que explora a contemplação e longas durações, e *Sud* se alinha a este estilo. A escolha desta obra para análise deve-se precisamente ao aspecto paradoxal que emerge ao se tratar do ritmo em um filme caracterizado por tempos estendidos. Acreditamos que, ao distanciarmos a ideia de ritmo de obras necessariamente dinâmicas e aceleradas, podemos ter uma melhor interpretação do sentido ambíguo em que o termo é utilizado por esses profissionais. Além disso, a menção ao filme em específico pela própria Atherton em seu texto (2018), para tratar de montagem e ritmo, nos instiga a analisá-lo como estudo de caso para a questão.

A partir desta análise, em diálogo com a teoria exposta, proporemos a noção de *sincronia afetiva*. Esta ferramenta conceitual visa interpretar como o ritmo, em sua concepção ampla, é utilizado pelos profissionais de montagem para expressar suas sensações subjetivas na prática audiovisual.

Breve história da incorporação do termo ritmo no cinema

Em *Dicionário teórico e crítico do cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie (2013) fazem um sintético apanhado da história da incorporação do termo ritmo na jovem arte do cinema que procurava estabelecer seu vocabulário. Registra-se que sua aparição se deu por iniciativas teóricas no período silencioso, as quais buscaram, através de analogias musicais, maneiras de comunicar as potencialidades expressivas da montagem. Destacam-se cineastas-teóricos dos anos 20 na França, como Jean Epstein, Abel Gance e Germaine Dulac, que utilizavam termos como “orquestra visual” e “poema sinfônico” (Aumont e Marie, 2013: 88). Nesse contexto, os autores entendem que o termo ritmo designaria “a velocidade e a estrutura da sucessão dos planos, ou às vezes, de modo ainda mais vago, a estrutura temporal de um plano um pouco longo” (*ibid.*: 259).

No contexto da escola soviética, é notável que Serguei Eisenstein utilizou amplamente termos musicais, como montagem “harmônica” e “contraponto” (*ibid.*: 96) para formular suas teorias. A “montagem rítmica”, de Kuleshov e Pudovkin, primeiro aparece como um método de montagem em que o comprimento dos planos é definido principalmente pelo desejo externo de uma “pulsção” para uma determinada sequência e não pelo movimento interno desses planos (*ibid.*: 259). Exemplificando, se um plano fundamental da cena dura um segundo, os demais devem ser manipulados para ter duração similar.

Destaca-se que posteriormente Eisenstein achou essa apropriação do termo ritmo empobrecida e chamou tal método de “montagem métrica”, reservando a ideia de “montagem rítmica” para um outro método no qual a busca por uma pulsção em comum pondera a sensação da duração dos planos de acordo com sua intensidade visual e movimentos internos (*ibid.*: 259). Em outras palavras, um movimento de câmera ou dos atores que modificam o enquadramento deve ser levado em conta na equação “rítmica”, assim como também o entendimento que a duração da leitura do olhar em um *close-up* pode ser diferente da leitura de um plano geral.

A história do termo no cinema, elaborada por Aumont e Marie, termina com duas ponderações. A primeira é sobre o fato de que a incorporação do termo ritmo nas diferentes práticas artísticas, deve vir junto de noções próprias que justifiquem o uso dele. Já a segunda é que, a respeito de sua utilização no cinema, Jean Mitry teria comprovado que sua compreensão deve ser bastante dissociada da música, pois as relações interpretativas ocasionadas pelo conteúdo visual funcionam muito diferente das percepções sensoriais auditivas.

Jean Mitry: a busca por uma definição de ritmo no cinema

No primeiro volume de *Esthétique et psychologie du cinéma*, Jean Mitry propõe-se a analisar as estruturas formais e técnicas que compõem o cinema e, ao se concentrar na montagem, o autor aborda o uso do termo ritmo na área. Logo no início das formulações, Mitry cita Jean d'Udine, do livro *Qu'est-ce que la danse?*, que expõe toda a desconfiança que paira nas práticas estéticas quando o termo ritmo é invocado:

Fala-se muito em ritmo, o tempo todo, muitas vezes de forma irrelevante. Sabemos vagamente o que ele pode ser, o sentimos de forma ainda mais vaga e, quanto mais nebulosa for nossa concepção dele, mais parecemos nutrir um respeito por ele misturado com fetichismo. Ele é visto como uma espécie de divindade para todos os fins, pronto para realizar qualquer milagre desde que seu nome seja invocado. Ritmo e euritmia são palavras poderosas; ao proferi-las, você admira-se e acha que está a esforçar-se para conquistar a estima do próximo (D'udine *apud* Mitry, 1963b: 287).

A inquietude com o termo vai levar o autor a uma investigação extensa – com ares labirínticos – por onde vai percorrer caminhos da filosofia, psicologia, estética, até chegar no cinema.

Em sua exploração de definições do conceito de ritmo, acentua-se a característica de organização temporal atribuída a ele: “O ritmo é para o tempo o que a simetria é para o espaço” (Vincent d'Indy *apud* Mitry, 1963b: 288), como se fosse organizado por uma lei: “Uma sequência de fenômenos que ocorrem em intervalos de tempo, variáveis ou não, mas regulados por uma lei, constitui um ritmo” (Warrain *apud* Mitry, 1963b: 288). Mas o autor também traz definições que atribuem um aspecto subjetivo a esta organização temporal: “O ritmo é a propriedade de uma sequência de eventos no tempo que produz, na mente que a percebe, uma impressão de proporção entre as durações dos eventos ou grupos de eventos que compõem a sequência” (Sonnenschein *apud* Mitry, 1963b: 287-288).

Para Mitry o ritmo musical abrange variações de intensidade, duração, e vai organizando a melodia que se desenrola em uma determinada temporalidade. Musicalmente, tais operações rítmicas têm um grande potencial de causar emoções por si próprias, pois a música não necessita de um conteúdo representacional para se

apoiar²: “o significado musical deve-se à infinita variedade desses esquemas sonoros que só têm sentido por si mesmos e pelas relações entre eles. Eles não ‘representam’ nada” (*ibid.*: 343).

Tal ideia é central em Mitry para diferenciar o ritmo musical do ritmo cinematográfico – e refutar totalmente as associações pretendidas pelos teóricos dos anos 20. O autor argumenta que a estrita manipulação de diferentes ordens e durações em imagens em movimento, quando desprovidas de um contexto narrativo, não causa nenhuma das potencialidades emocionais experienciadas no ritmo musical. A afirmação de Mitry fundamenta-se nos relatos de seus alunos, que assistiram a exibição de diversos dos seus experimentos de montagem³. Com base nos resultados desses testes, o autor conclui:

Assim, fica demonstrado que o ritmo visual é desprovido de capacidade emocional, bem como de significado, a partir do momento em que as formas das quais ele é ritmo são desprovidas de significado objetivo e de força emocional inicial. A mobilidade de um grafismo abstrato é uma emoção intelectual sem orientação definida e sem poder efetivo. É um ‘feitiço’ que não gera nenhuma emoção ‘futura’, sendo o futuro desse movimento reabsorvido na gratuidade de seus arabescos. Finalmente, por si só, o ritmo visual não contribui em nada. Ele não cria nada. Em outras palavras, não há ritmo ‘puro’ no cinema, pelo menos não mais do que na literatura. Só existe ritmo puro na música, e esse ritmo puro é precisamente a própria música (...) Portanto, essa arte tão desejada, que aspira a ser para os olhos o que a música é para os ouvidos, é uma falácia. E pela dupla razão que acabamos de mencionar: incapacidade visual de compreender as relações um tanto sutis de duração entre um plano e outro; inexpressividade resultante do fato de essas relações serem reduzidas a si mesmas (*ibid.*: 341).

Assim, para Mitry, não é possível se considerar que haja um “ritmo puro” na experiência cinematográfica com base no argumento de que não é possível perceber de fato um ritmo somente a partir da junção e manipulação de duração de diversas imagens aleatórias – sem um conteúdo que as una –, de maneira contrária ao que se percebe na música, através de melodias, tonalidades e durações.

A diferenciação definitiva feita por Mitry não quer dizer que o autor afirma que não há ritmo na experiência cinematográfica, mas apenas que a noção de ritmo na área tem princípios particulares e deve levar em consideração as maneiras como o meio é percebido. Ao contrário da música, “o ritmo fílmico nunca é uma estrutura abstrata que obedece a leis ou princípios formais aplicáveis a qualquer obra, mas,

2. A afirmação de Mitry parece focar em composições musicais de caráter puramente instrumental. Constata-se isso também pelas menções do autor a compositores de música erudita (em especial Claude Debussy) e músicas orientais de estrutura repetitiva.

3. As reflexões de Jean Mitry sobre o ritmo na montagem cinematográfica ganham maior solidez se considerarmos que o autor também realizava a prática da função, como ao citar o filme *Le Rideau Cramoisi* (1953) de Alexandre Astruc: “sobre o qual posso falar com mais conhecimento de causa, pois fui eu quem o montei” (Mitry, 1965: 104). Além disso, o autor cita inúmeras vezes as experimentações que fez como diretor-montador no filme *Pacific 231* (*ibid.*).

ao contrário, é uma estrutura imperiosamente determinada pelo conteúdo” (*ibid.*: 421). Para o autor, a ideia de ritmo no cinema está totalmente relacionada com as produções de sentido obtidas através da narrativa daquele universo que se desenrola na tela.

A teoria de Mitry relaciona o conceito de ritmo não como uma qualidade inerente da obra cinematográfica, mas como uma qualidade apreendida pelo sujeito a partir da organização dos movimentos e durações feitas na montagem em relação ao conteúdo das imagens. Tal concepção relacional, entre espectador e imagem, aparece com maior clareza e síntese na definição dada por Mitry em seu *Dictionnaire du cinéma* (1963a): “Ritmo, impressão dinâmica dada pela relação harmoniosa das durações relativas das tomadas (cadência) em relação à sua intensidade e estrutura, tendo o efeito de apoiar o movimento dramático que dá origem e justifica esse ritmo” (Mitry, 1963a: 236, grifo nosso).

A definição sintética de Mitry acerca do ritmo cinematográfico enfatiza o que esteve no centro de toda sua argumentação, que a constatação de justeza na duração das imagens é intrinsecamente ligada ao seu conteúdo e estrutura narrativa. Ademais, o autor introduz um elemento de subjetividade na percepção dessa justeza, ao empregar o termo “impressão dinâmica”, o que corrobora as utilizações do ritmo por parte de Harley, Amaral e Akerman (2022). No entanto, o autor não traz maior elaboração teórica sobre esses aspectos subjetivos, que nos depoimentos das montadoras incluem intuição e corporeidade – “o ritmo vem do coração” como explana Akerman (2022). Para construirmos nossa noção, é necessário apresentar formulações que associam o ritmo à subjetividade e corporeidade.

Gumbrecht: definição do ritmo como experiência estética

O filósofo Hans Ulrich Gumbrecht elabora uma definição de ritmo enquanto conceito, em consonância com à sua proposta de pensar os fenômenos da experiência estética na oscilação de seus aspectos de produção de sentido e produção de presença – sendo este último relacionado às manifestações físicas e sensoriais das experiências (Gumbrecht, 2010). O ponto de vista parece frutífero, já que os montadores aliam o termo às sensações corporais obtidas no visionamento do material (Akerman, 2022). Entretanto, é importante mencionar que, ao falar de ritmo, Gumbrecht não aborda o cinema, mas sim o ritmo musical e o ritmo prosódico. Mesmo assim, acreditamos que sua definição contribui para interessantes pontos para a discussão.

Ao definir o conceito de ritmo, Gumbrecht dialoga com a etimologia grega da palavra proposta por Émile Benveniste. O linguista traça uma história em que o termo primeiramente aparece na filosofia jônica de Heráclito e Demócrito pela concepção de uma maneira particular de fluir que estabelece disposições de um arranjo sempre sujeito a mudança (Benveniste, 1988: 368), sendo posteriormente utilizada por Platão como o que dá ordem ou forma ao movimento, e vinculada por ele à música e à dança (*ibid.*: 369).

Para Gumbrecht, essa definição é crucial porque destaca o caráter temporal e instável associado ao conceito ritmo, uma forma que emerge a partir do fluxo, do movimento e da mudança. A definição proposta pelo autor dentro do escopo das experiências estéticas é que “o ritmo é a tentativa de conferir forma a um fenômeno temporal em seu sentido genuíno” (Gumbrecht, 2012:114, grifo nosso). Ele baseia-se no conceito de “fenômeno temporal”, do filósofo fenomenólogo Edmund Husserl, que descreve fenômenos que só existem em constante transformação, como a linguagem, a música e, adicionamos aqui, o cinema. Já a complementação sobre a temporalidade em “seu estado genuíno”, refere-se à experiência imediata e viva do tempo, tal como é experimentada pela consciência em um momento pré-reflexivo.

Mas uma questão paira no ar com essa definição: como poderíamos detectar uma forma em um fenômeno que está em constante movimento? Se, por exemplo, lermos este texto em voz alta, não haveria maneira de perceber uma forma à medida que as palavras e seus sons, vão se somando. Segundo Gumbrecht, a solução sintetizada no conceito de ritmo reside na característica da “recorrência” (*ibid.*: 115), isto é, na repetição de padrões ao longo do fenômeno temporal. Estamos acostumados com isso na música, onde a recorrência em uma marcação “rítmica” dá forma a um continuum melódico, e na poesia, onde as sequências repetitivas de sílabas conferem uma forma à linguagem.

Além disso, Gumbrecht identifica que o conceito de ritmo é associado a três funções potencialmente produzidas na experiência estética: *intensificação da memória, função afetiva e função coordenativa* (Gumbrecht, 2023: 119). A primeira função sugere que o ritmo facilita a lembrança, como uma estrutura que organiza o conteúdo de maneira mais facilmente memorizável. A função afetiva refere-se ao impacto emocional que o ritmo pode ter sobre o ouvinte ou leitor, muitas vezes conduzindo a experiências de transe. A função coordenativa envolve a sincronia de movimentos físicos, seja na leitura em voz alta ou em experiências musicais e de dança, no qual o ritmo pode alinhar os corpos e criar uma sensação de coletividade. Tais funções serão retomadas adiante, pois terão papel importante em uma compreensão do uso comunicacional do termo pela associação com esses aspectos da corporeidade.

Karen Pearlman: montagem e corporeidade

A partir das conceituações de ritmo de Mitry e Gumbrecht, a questão central torna-se: como a prática da montagem se apropria do termo em seus processos criativos? Neste aspecto, a bibliografia *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*, de Karen Pearlman, é de suma relevância por abordar diretamente a prática da montagem e elaborar uma argumentação em que o ritmo é relacionado com as reações corporais dos profissionais que exercem essa prática.

Pearlman adota uma abordagem cognitivista que enfatiza como os montadores utilizam a memória armazenada de suas percepções dos movimentos do mundo e de seus próprios movimentos fisiológicos internos para tomar decisões criativas sobre a organização e duração do material fílmico. Esta forma de pensar, que ela denomina

“pensamento de edição”, é descrita como uma habilidade intuitiva de sentir, hipotetizar e realizar a estruturação das durações (Pearlman, 2016: 232). Para Pearlman, o conhecimento profundo na montagem não é meramente algo que se sabe intelectualmente, mas algo que se sente.

Tomando emprestado da teoria da dança, Pearlman destaca a “empatia cines-tésica” como um elemento fundamental na forma como os montadores percebem o ritmo (*ibid.*: 18). Esse conceito sugere que os montadores, assim como os espectadores de espetáculos de dança, não apenas observam passivamente o movimento, mas criam uma conexão física com as ações nas imagens. Para sustentar essa ideia, ela recorre à neurociência e à atuação dos neurônios-espelho (*ibid.*: 20), argumentando que o cérebro simula os movimentos e sentimentos daquilo que é visto externamente, constituindo um “corpo que pensa” (*ibid.*: 6) e que usa essa inteligência física para sua tomada de decisões. Essa ressonância corporal se manifesta em respostas físicas dos montadores, como a respiração e o piscar de olhos, que são influenciadas pela sua reação com as imagens e, por sua vez, utilizadas na moldagem do ritmo das sequências.

É com base nessa compreensão corpórea que Pearlman define o montador como um «coreógrafo», que sincroniza os diversos movimentos presentes nas imagens. A partir dessa analogia, propõe três operações intuitivamente utilizadas para moldar o ritmo: *timing*, *pacing* e *trajectory phrasing* – sendo o último um conceito criado pela autora (*ibid.*: 50). O *timing* envolve a escolha do frame inicial, final, da duração de uma tomada e da sua posição entre as outras tomadas da sequência (*ibid.*: 51). *Pacing* refere-se à taxa geral de corte e à sensação resultante de velocidade ou lentidão no filme (*ibid.*: 55). Já seu conceito de *trajectory phrasing* descreve o ato de direcionar o movimento de uma montagem com um certo nível de intencionalidade energética em sua impulsão: “a trajetória descreve uma combinação da direção de um movimento e da energia que o impulsiona. ‘*Trajectory phrasing*’, então, é unir trajetórias de movimento em diferentes planos para moldar o fluxo de energia entre eles” (*ibid.*: 60). Para Pearlman, a energia estipula a agressividade ou suavidade de uma sequência, mas a escolha de vincular diferentes frases, ou colidir as trajetórias de movimento, pode criar uma sensação de suavidade, brusquidão, hesitação ou confiança no fluxo da ação.

A elaboração de Pearlman fornece uma base teórica e ferramentas conceituais voltadas ao trabalho dos montadores. Seus exemplos, em grande parte oriundos do cinema estadunidense, revelam uma preferência por linguagens de montagem marcadas pela dinamicidade. Essa amostragem sugere que sua concepção do termo ritmo está ligada à construção de sequências e à fluidez narrativa. No entanto, como destacamos em Harley, Amaral e Akerman (2022) buscamos uma noção que justifique o uso do ritmo para expressar sensações subjetivas independente do estilo cinematográfico adotado. Com isso, propomos associar esse referencial teórico exposto à análise do documentário *Sud*, de Chantal Akerman. Tal análise será orientada também pelas reflexões acerca da montagem e ritmo da montadora da obra, Claire Atherton.

O ritmo em *Sud* (1999)

O longa-metragem *Sud* (1999), dirigido por Chantal Akerman e montado por Claire Atherton, adota um estilo documental observacional, registrando o ambiente do sul dos Estados Unidos – especificamente na cidade de Jasper e suas proximidades. Estes locais carregam a marca da história do tráfico de pessoas escravizadas e das diversas violências resultantes desse processo. Desde o início, os enquadramentos exibem o rigor e a plasticidade característicos da filmografia de Akerman. Contudo, observa-se que a qualidade e textura da imagem refletem as possibilidades digitais do final da década de 1990, o que indica uma produção mais modesta da diretora, com certas imperfeições técnicas – como trepidações de câmera – que são incorporadas à proposta estética.

Narrativamente, o filme não deixa claro em seu começo se há um tema principal. Somos apresentados à paisagem da região, suas estradas, seus trens, suas imponentes árvores e seu som ambiente – uma oscilação entre a tranquilidade trazida pela brisa nas folhas das árvores e um incômodo causado pelo forte ruído dos insetos. De longe, vemos a circulação da população negra que habita e realiza suas tarefas cotidianas. Eis que surge um primeiro depoimento em formato de entrevista: na companhia de seus netos, uma senhora conta como cresceu ali sob antigos hábitos do período da escravidão e como, no atual momento, a comunidade negra se organizou e as condições melhoraram (fig. 1). Novos depoimentos vão se alternando com as imagens observacionais da região e as palavras ditas vão adicionando outros sentidos às paisagens. Gradualmente, percebemos o paradoxo: árvores que hoje nos relaxam, um dia foram palco de enforcamentos. O passado, de alguma forma, ecoa nas imagens do presente.



Figura 1 - Captura de tela de fotogramas da sequência inicial até a primeira entrevista de *Sud*

Estabelecido isso, o filme nos apresenta a situação que passa a dominar a narrativa do filme: as repercussões comunitárias do brutal assassinato, no qual um grupo de homens acorrentou James Byrd em um carro e o arrastou pelas estradas da região. As palavras ditas sobre o ato passam a ressignificar ainda mais tudo o que vimos e o que passamos a ver.

Analisando de forma quantitativa a estrutura da montagem e a sua organização das durações, constata-se que o filme apresenta 57 cortes em seus 71 minutos de duração. Segundo a metodologia de David Bordwell (2006), de divisão do número de cortes em relação à duração total de uma obra para obter o tempo médio de cada

plano (*ASL: average shot length*), o tempo médio em *Sud* é de aproximadamente 1,15 minutos. Comparando com os dados de Bordwell, que demonstram que em Hollywood, em meados dos anos 2000, a média de duração dos planos é de cinco segundos ou menos (Bordwell, 2006: 123), notamos que *Sud* é um exemplo radicalmente destoante dessas produções.

No entanto, é importante destacar que as durações dos planos variam significativamente, sendo o plano final o mais longo do filme, com 6,49 minutos, mas também há planos de 8 segundos. Nesse panorama, além de chamar a atenção para a média alta de duração dos planos, nota-se que há uma oscilação de durações incorporada no decorrer do filme (fig. 2).

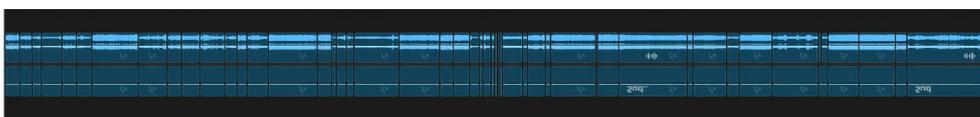


Figura 2 - Timeline de programa de edição marcando os pontos de corte de *Sud*

Um conhecimento da filmografia de Akerman, com esta parceria com Atherton, nos dá a predisposição para antecipar que haverá planos de longa duração, mas a experiência com o filme sua análise, revela a ocorrência de um processo criativo de montagem em que se decidiu também por momentos curtos e cortes em pontos inusitados. Como na entrevista em 16:13, em que o rápido depoimento de 40 segundos termina abruptamente com a frase “foi onde eles acharam o corpo”, cortando diretamente para uma imagem da estrada – ainda não sabemos de tudo o que ocorreu com Byrd (fig. 3). Ou também em um depoimento aos 31 minutos, quando um homem relembra a situação de um show na região onde Nat King Cole sofreu um atentado no palco pela Ku Klux Klan e continuou tocando. O depoimento é seguido por um homem que toca uma canção de blues em sua guitarra até que é interrompido pela paisagem de um campo de algodões (fig. 4). Tais exemplos dão a interpretação de que, no processo de montagem, não houve um idealismo pela longa duração desvinculado do conteúdo dos planos, e que possivelmente afetos vivenciados fizeram com que certas imagens durassem mais ou menos.



Figura 3 - Captura de tela do corte aos 17:30, entre a entrevista e a estrada vazia



Figura 4 - Captura de tela da sequência aos 31min

Nota-se essas escolhas particulares de Akerman e Atherton em uma sequência que se inicia em 36:26 e tem duração de aproximadamente 13 minutos, na qual a comunidade negra encontra-se em uma igreja para protestar e unir-se em cantos em homenagem a Byrd. Depois de uma longa canção, em um plano de 5 minutos, a sensação é a de que atingimos o pico de intensidade do filme e que a sequência será encerrada. Entretanto, a montagem opta por inserir um novo depoimento e uma nova canção. A insistência na continuidade da cena parece desafiar o conforto do espectador. Uma intenção que reaparece na longa duração, de quase 7 minutos, do plano final – no qual vemos uma estrada na qual supomos ter passado o corpo de Byrd.

Destacamos então a constatação de que na construção do ritmo do filme não houve uma tentativa de criar uma métrica constante, mas sim uma flexibilidade de durações decorrentes do conteúdo dos planos e da narrativa formatada – ideia presente em *Mitry*. Inspirado em Pearlman, constata-se também uma certa “coreografia” ou *trajectory phrasing* na condução “energética” da passagem de planos, como no exemplo dos cortes da entrevista que termina abrupta, seguida pelo homem tocando guitarra e concretizada na calmaria do campo de algodão (fig. 4). Entretanto, se dialogarmos com a definição de Gumbrecht, pensaremos que a ideia de recorrência, vinculada ao conceito de ritmo, é um elemento que explicitamente não se encontra no decorrer temporal do filme.

É a respeito desta característica fundamental do ritmo que o depoimento da montadora, Claire Atherton, nos traz interessantes reflexões a respeito do uso comunicacional do termo na montagem. Como antes exposto, a escolha do filme *Sud* se deu pelo fato da própria montadora tê-lo utilizado em uma *masterclass* para abordar sua prática de montagem e construção do ritmo – que posteriormente foi publicada como artigo, intitulado de *L'art du montage* (2018). Nela, Atherton comenta as concepções que a diretora Chantal Akerman lhe dizia ao longo do processo criativo: “Ela não queria explicar nada, porque a explicação interrompe a pergunta em seu caminho. Em seus filmes, o presente, o visível, ressoa com o invisível (...) ela só falava comigo sobre as paisagens opressivas dessa terra e o silêncio. O silêncio e os grilos...” (Atherton, 2018: 95). A montadora então demonstra como essas conversas ressoam em seu método de montagem para a construção do ritmo:

Muitas vezes as pessoas pensam que, na edição, é preciso trabalhar primeiro na narrativa, encontrando a estrutura do filme, e depois no ritmo, ajustando os tempos de duração. Para mim, isso é impossível. Seria como dissociar o conteúdo

da forma, o pensamento do sentimento. O ritmo é o coração de uma obra, sua respiração (...) trabalhar no ritmo também significa ouvir o que está ausente, em outras palavras, trabalhar com imagens que não existem, sem tentar preencher as lacunas (*ibid.*: 97-98).

É nesse contexto – da busca do ritmo na sua prática da montagem – em que Atherton utiliza um vocabulário onde encontramos uma associação metafórica de seus vínculos afetivos com a ideia de recorrência:

A busca pelo ritmo certo significa criar e moldar um vazio temporal e espacial no qual uma rede de ressonâncias, ligações subterrâneas e ecos é gradualmente criada. Se o ritmo estiver certo, você poderá sentir os tremores e as vibrações, os movimentos quase impalpáveis que se manifestam em uma tomada e se emocionar com eles sem saber por quê. São essas emoções que constroem a narrativa (*ibid.*: 98).

Além das operações técnicas que visam moldar a duração dos planos e sequências, Atherton utiliza expressões como “rede de ressonâncias, ligações subterrâneas e ecos” que se relacionam com a ideia de recorrência contida na definição de Gumbrecht. Mas a recorrência aqui ganha um caráter metafórico, pois está relacionada às conexões emocionais e intelectuais que vão se estabelecendo com a maneira como os elementos estéticos estão dispostos ao longo do tempo.

Sincronia afetiva: uma noção interpretativa

Propomos a noção de *sincronia afetiva* como uma chave interpretativa para o ritmo na montagem, buscando resolver a ambiguidade de sentido quando o termo é vinculado à percepção global da obra. Para isso, retomaremos alguns aspectos do que foi exposto até agora.

Voltando a ideia de Gumbrecht, de que o conceito de ritmo é vinculado à necessidade de uma recorrência durante o desenrolar de um objeto temporal, o vocabulário de ressonâncias utilizado por Atherton cria a ideia de que tal recorrência deve ser interpretada de maneira metafórica. Como ecos que ressoam durante a experiência, onde novas imagens retomam afetos ocasionados por imagens antecedentes.

Tal ideia nos direciona ao que foi formulado por Jean Mitry, de que essas ressonâncias estabelecidas na montagem pela estruturação e duração das imagens, não podem ser dissociadas do “movimento dramático que dá origem e justifica esse ritmo” (Mitry, 1963a: 236), ou seja, do conteúdo narrativo da obra em questão. Foi a mescla entre o conteúdo apresentado em *Sud* e a experiência sensível com o material audiovisual que guiou as escolhas de Atherton durante a montagem e a fez sentir “tremores e as vibrações” (Atherton, 2018: 98) e “se emocionar com eles sem saber por quê” (*ibid.*). Ao narrar isso, Atherton descreve afetos que foram produzidos durante o processo e que lhe deram uma sensação de justeza das durações da montagem. Sugerimos que o afeto aqui deve ser compreendido não como algo unicamente

emocional, mas como uma troca entre a racionalização e a experiência sensorial – ou, como no vocabulário de Gumbrecht (2010), uma oscilação entre produção de sentido e produção de presença.

Sem dúvida, falamos de aspectos subjetivos e individuais, mas que ganham ares universais quando há uma confirmação de sensação parecida entre os demais diretores e produtores presentes no processo. Nesse contexto, a sensação de encontrar o “ritmo certo” é empregada como qualidade determinante para concluir-se uma obra. Como empregado por Andrei Tarkovski ao descrever o fim do processo de montagem de *O espelho* (1975), no qual o cineasta afirma estar aflito com a insatisfação de diversas tentativas, até que em uma última reestruturação houve a epifania de encontrar a forma ideal da obra: “o material adquiriu vida; as partes começaram a funcionar organicamente, como se unidas por uma corrente sanguínea. Quando aquela derradeira e desesperadora tentativa foi projetada na tela, o filme nasceu diante dos nossos olhos” (Tarkovski, 1988: 138).

Com relação à “sincronia”, o termo é sugerido com base nas associações “coreográficas” de Pearlman e o vínculo que Gumbrecht apresenta do conceito de ritmo com os três efeitos potencialmente produzidos: intensificação da memória, função afetiva e função coordenativa. O ritmo, quando vivenciado na música e na dança, tem essa função de sincronizar o corpo com o objeto temporal. Tal analogia no cinema é propícia, pois a sensação dita em voz alta – como por Tarkovski – quando há uma forte conexão do corpo com a experiência cinematográfica é a de uma “sincronização”, assim como quem movimenta o corpo alinhado a um ritmo musical.

Nesse contexto apresentado, propomos que o uso do termo ritmo pode ser interpretado pela noção de *sincronia afetiva*. “Sincronia” por evocar esta ideia coordenativa corporal e “afetiva” por evocar aspectos da subjetividade, por meio da qual o racional e o sensível se mesclam. Afetos que são produzidos e conduzidos pelas propostas estéticas do filme, e que acabam despertando julgamentos – que podem ser estéticos ou discursivos. Caso a conclusão desses julgamentos seja positiva, a sincronia é contínua. Sugerimos então que este fenômeno afetivo, de uma sincronia corpórea, emocional e intelectual, seja compreendido como ritmo, nessa acepção subjetiva de uma experiência vivenciada com o filme. O profissional de montagem acaba por construir e, principalmente, pôr à prova a justeza desse ritmo por meio da observação de suas impressões subjetivas, buscando uma universalidade em relatos de sensações similares com os pares de trabalho – direção, produção e demais colaboradores da montagem.

Considerações finais

Este artigo propôs a noção de *sincronia afetiva* como uma ferramenta conceitual para interpretar o uso ambíguo do termo ritmo na montagem cinematográfica, especialmente quando vinculado à experiência com a obra. A investigação demonstrou que, embora recorrente no vocabulário dos montadores, o ritmo carece de definição uniforme, oscilando entre aspectos técnicos e percepções subjetivas. Ao revisar a literatura, notou-se que a apropriação histórica do termo — desde analogias musi-

cais até os esforços conceituais de Jean Mitry — revela a necessidade de dissociar o ritmo cinematográfico da métrica musical, vinculando-o ao conteúdo narrativo e à impressão dinâmica produzida.

Para aprofundar essa dimensão subjetiva, o estudo articulou a definição de Hans Ulrich Gumbrecht, que associa o conceito a efeitos corporais, e de Karen Pearlman, que valoriza a corporeidade e a intuição dos montadores em sua prática criativa. A análise do filme *Sud* (1999) e o depoimento de Claire Atherton evidenciaram como o ritmo é utilizado para descrever uma relação sensível com as imagens e a narrativa, e como a característica da recorrência do termo é mencionada de forma metafórica para expressar a ressonância de afetos vivenciados.

Em suma, a noção de *sincronia afetiva* oferece uma ferramenta conceitual para interpretar o uso comunicacional do ritmo na montagem como uma vivência estética e corporal que transcende operações técnicas ou analogias musicais, ancorando-se na relação entre a subjetividade do montador com o conteúdo sensorial e narrativo da obra.

Referências bibliográficas

- Apel, W. & Daniel, R. T. (1960). *The Harvard Brief Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Akerman, K. (2022). In: Bernstein, J. et al., *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica*. 1. ed. São Paulo: Paraquedas.
- Amaral, C. (2022). In: Bernstein, J. et al., *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica*. 1. ed. São Paulo: Paraquedas.
- Atherton, C. (2018). *L'art du montage*. *Vacarme*, (82) 92-98.
- Aumont, J. & Marie, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus.
- Benveniste, É. (1988). *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Bernstein, J. et al. (2022). *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica*. 1. ed. São Paulo: Paraquedas.
- Bordwell, D. (2006). *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2013). *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Gumbrecht, H. U. (2012). *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio.
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio.
- Gumbrecht, H. U. (2023). *Ritmo e significado*. *Terra Roxa e Outras Terras*, 43(1) 117-128.
- Harley, K. (2022). In Bernstein, J. et al., *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica*. 1. ed. São Paulo: Paraquedas.

- Hashimoto, M. (2022). In Bernstein, J. et al., *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica*. 1. ed. São Paulo: Paraquedas.
- Mitry, J. (1963a). *Dictionnaire du cinéma*. Paris: Larousse.
- Mitry, J. (1963b). *Esthétique et psychologie du cinéma: I. Les structures*. Paris: Éditions Universitaires.
- Mitry, J. (1965). *Esthétique et psychologie du cinéma: II. Les formes*. Paris: Éditions Universitaires.
- Pearlman, K. (2016). *Cutting rhythms: shaping the film edit*. 2. ed. Burlington, MA: Focal Press.
- Ribeiro, Q. (2022) In: Bernstein, J. et al. *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica*. 1. ed. São Paulo: Paraquedas.
- Tarkovski, A. (1988) *Esculpir o tempo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.

Filmografia

Sud (1999), de Chantal Akerman.