

## Joana Collier e seus gestos de montagem: lapsos, música e síntese<sup>1</sup>

Elianne Ivo Barroso<sup>2</sup>  
UFF

### Resumo

Dentro do projeto “Montadores brasileiros”, este artigo busca identificar um estilo de montagem da editora Joana Collier pela análise dos filmes *Para ter onde ir* (2016), *Cidade do futuro* (2016) e *Pacarrete* (2019). São analisados as formas de montagem como os lapsos propositais de planos e sons, o recurso musical e o deslocamento de imagens e sons. Estas características parecem convocar o espectador a participar ativamente da narrativa a partir das suas memórias, afetos e cognição.

**Palavras-chave:** montador(a); montagem; cinema brasileiro

### Introdução

O objetivo deste artigo é analisar o trabalho de montagem de Joana Collier em três longas-metragens de ficção. A ideia é buscar intersecções entre as três obras e identificar uma *assinatura* nos três exemplos demonstrando que a montagem está muito além de um ofício técnico. Na realidade, ela é atravessada por afetos, subjetividades, referências e, quando analisada a partir da presença do montador, pode apontar um estilo singular de conduzir as narrativas audiovisuais. Um lugar de análise pouco usual que pode se somar aos olhares da direção, da atuação e até mesmo da análise temática ou de gênero.

Dando prosseguimento ao projeto *Montadores brasileiros* (BARROSO e SZAFIR, 2019) e, a exemplo do que foi discutido no texto *Francisco Sérgio, montador* (BARROSO, 2019), onde foi revelado um modo particular de montar filmes de arquivo e editar os depoimentos de entrevistados, a ideia aqui é traçar pontes e encontrar os pontos de contato entre os seguintes filmes montados por Joana Collier: *Para ter onde ir* (2016), de Jorane Castro, *A Cidade do futuro* (2016), de Marília Hughes e Cláudio Marques<sup>3</sup>, e *Pacarrete* (2019), de Allan Deberton. Todos eles foram finalizados na segunda metade da década de 2010, quando se cumpriu a meta do Plano Nacional de Cultura e eram

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom.

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF. Atua no PPGCINE (UFF) e PPGMC (UFRJ) e desenvolve as pesquisas Montadores Brasileiros e Estética e Montagem das Cartografias Audiovisuais.

[elianne.ivo@gmail.com](mailto:elianne.ivo@gmail.com)

<sup>3</sup> Nos créditos do filme, o diretor Cláudio Marques também assina a montagem do trabalho.

lançados mais de 150 filmes brasileiros de longa-metragem por ano. Os três filmes são de baixo orçamento, produzidos com até R\$ 1,5 milhão, e todos fora do eixo Rio-São Paulo. Nos casos de Jorane Castro e Allan Deberton, os dois estrearam na direção de longas com os títulos analisados. Os diretores de *A cidade do futuro* já haviam dirigido outro longa-metragem em 2013, chamado *Depois da chuva*<sup>4</sup>. Outra particularidade dos três filmes é que as narrativas trazem personagens ordinários e cenários distantes dos grandes centros: todos se passam fora das capitais brasileiras.

*Para ter onde ir* é um filme de viagem que se inicia em Belém mas segue em grande parte na estrada rumo ao balneário de Salinópolis<sup>5</sup>. Já o filme de Hugues e Marques se passa em Serra do Ramalho<sup>6</sup>, na Bahia, enquanto que, em *Pacarrete*, a história acontece em Russas<sup>7</sup>, no Ceará. Sem dramaturgia marcante, as três histórias falam sobre personagens ordinários que seguem seus caminhos sem muitas expectativas. Ao assistir aos filmes, se reconhece uma atmosfera comum e, ao mesmo tempo, lúdica e misteriosa. As passagens entre os planos, na maioria em corte seco, participam de uma economia das cenas onde as elipses convidam o espectador a acompanhar a singeleza daquelas vidas. O sujeito é instigado a preencher os tempos ausentes forjando conexões e sobreposições entre as imagens.

No currículo de Joana Collier, notamos alguns longas documentários, como *Justiça* (2004) e *Juízo* (2007), de Maria Ramos, ou *Paralelo 10* (2011), de Silvio Da-Rin. Ela começou como assistente da montadora Jordana Berg, conhecida por sua parceria com o documentarista Eduardo Coutinho<sup>8</sup>. Collier reconhece que a convivência com Berg e Coutinho foi determinante para sua carreira e considera que, no seu caso, a montagem de ficção é marcadamente influenciada por sua experiência com o documentário. “Aprendi a respeitar os depoentes, por consequência aprendi a respeitar os personagens” (BARROSO, E. e outros, *Entrevista com Joana Collier*, 12’54”), refere-se Collier ao

---

<sup>4</sup> O primeiro filme de Hugues e Marques não foi montado por Joana Collier. Embora haja pontos de coincidência entre ele e *Cidade do futuro*, é perceptível a diferença da montagem.

<sup>5</sup> É um município do Pará também conhecido como Salinas, local de turismo para muitos paraenses. Fica a pouco menos de 250 km de Belém pela estrada. A água do mar é de cor acinzentada devido aos depósitos do Rio Amazonas.

<sup>6</sup> Localizado no Oeste da Bahia, o município foi palco de assentamento de diversas famílias que foram desalojadas das margens do rio São Francisco para a construção da usina hidrelétrica de Sobradinho.

<sup>7</sup> A cidade fica no sertão cearense, a pouco mais de 2 horas e meia de Fortaleza.

<sup>8</sup> Publicou o livro *Últimas conversas* (2017), junto com Carlos Nader e Consuelo Lins, sobre o trabalho com Eduardo Coutinho.

trabalho de Coutinho, que sempre demonstrou extremo cuidado ao editar os depoimentos dos seus entrevistados. Para Coutinho,

Na montagem, isso significa retirar excessos, “fazer buracos”, introduzir vazios no material filmado, respeitando, de uma certa forma, características do que foi captado pela câmera. É um exercício de eliminação que exige um esforço desmesurado e uma postura extremamente ativa e trabalhosa, que pensa, repensa e discute o que está sendo produzido, distante de qualquer passividade ou submissão diante do real (LINS, 2004, p. 13).

Nascida na França e de origem franco-brasileira, Joana Collier parece de fato ter o gosto pela viagem através das imagens e dos sotaques de alhures. Além dos filmes analisados aqui, podemos também citar *Gafas amarillas* (2020), do equatoriano Iván Mora Manzano, assim como o documentário *Jia Zhangke, A Guy from Fenyang* (2014), de Walter Salles. Neste último, em que parte do filme é falado em mandarim, Collier chegou a fazer o primeiro corte sem auxílio de tradução e ficou surpresa quando soube pela intérprete que em apenas em um único plano havia cortado um frase ao meio (15’ 34”), demonstrando que sua sensibilidade de montadora vai além da compreensão da palavra.

### **Sobre os filmes**

Depois de 40 anos, *Para ter onde ir* é o primeiro longa-metragem produzido no Pará depois de um hiato de 40 anos. Dirigido por Jorane Castro, o filme conta a história de três mulheres de idades e de visões de mundo diferentes. As três saem da capital paraense de carro em direção a Salinópolis, mais conhecida como Salinas, que fica no extremo leste do estado. A cena inicial mostra a personagem Eva (Lorena Lobato) conduzindo as manobras de atracamento de um barco de grande porte no porto de Belém. À margem do rio está Melina (Ane Oliveira), à espera de Eva. De carro, as duas se dirigem à periferia da cidade para encontrar Keithlyenye (Keyla Gentil), manicure, cantora e ex-dançarina do grupo *tecnomelody* Gang do Eletro. No contrafluxo do que a natureza faz, do mar indo sempre em direção às águas dos rios, a viagem proposta por Jorane segue o sentido inverso, partindo de uma região de densa e sombreada vegetação cortada por rios para o clarão do mar. A rarefação da história, com poucas indicações sobre as intenções daquelas personagens, dá espaço para a magnitude da região ou para a presença da água - seja pelo rio caudaloso das primeiras imagens do filme, pela chuva frequente no local, pelo igarapé ou pelo mar onde se descortina o horizonte. A grandiosidade do cenário

parece fazer diminuta a presença humana. A fotografia do filme realça esta tensão entre paisagem e humanidade, alternando os planos fechados das mulheres dentro do carro com os planos abertos que mostram a grandiosidade da natureza.

*A cidade do futuro* se passa no interior da Bahia. O título é uma alusão à cidade Serra do Ramalho onde, durante os anos 1970, foi construído mais um projeto de assentamento compulsório do regime militar. Na região, foram erguidas agrovilas destinadas à população expropriada de Sobradinho. Um dos cenários do longa metragem é a escola da cidade onde Milla (Milla Suzart) e Gilmar (Gilmar Araújo) são professores de Teatro e História/Geografia respectivamente. O filme abre com Gilmar e Milla em uma moto, para em seguida o casal entrar justamente na escola. Os estudantes deixam o saguão em direção às suas classes. Em uma das salas, vemos uma projeção em material de arquivo dos ribeirinhos do São Francisco sendo removidos de suas casas para dar lugar à construção da barragem. A escola é atravessada pela memória do lugar. Às escondidas, Gilmar vive uma paixão por outro homem, Igor (Igor Santos), de uma família de vaqueiros. O trio (Milla, Gilmar e Igor) acaba vivendo uma história de amor fora dos padrões conservadores e sexistas do sertão baiano. Milla engravida de Gilmar e propõe uma paternidade compartilhada aos dois namorados. A trama é baseada na trajetória real dos atores e denuncia o machismo e homofobia no Brasil interiorano. A narrativa é também econômica e fragmentada, mas impulsionada pela espontaneidade dos personagens que resistem à opressão moral da localidade.

Já *Pacarrete* é como chamam Maria Araújo Lima, personagem encarnada por Marcélia Cartaxo. A narrativa é centrada na professora aposentada de balé que, assim como os personagens de *A cidade do futuro*, é discriminada pela sua excentricidade. Aos olhos do moradores, a estranheza ou diferença de Pacarrete é logo rotulada de loucura. Aqui o preconceito interiorano não é apenas sexista, mas também aponta para a dificuldade de lidar com o diferente, uma rejeição à erudição clássica da personagem diante de tradições regionais muito arraigadas. É também uma hostilidade, mesmo que velada, à maturidade física de Pacarrete, que tem mais de 50 anos e traz no semblante as marcas do tempo. Na visão dos moradores, sua *coquetterie* não combina com sua idade nem com seu estado civil. Solteira, ela vive com a irmã e luta contra a reclusão e o silêncio impostos para a velhice.

## Sobre montagem

Noelle Boisson, que escreveu suas impressões sobre o ofício da montagem em *La sagesse de la monteuse du film* (2005), sugere pistas interessantes para a compreensão da relação do montador com as obras montadas. Nem sempre, segundo Boisson, a escolha do trabalho se dá pelo roteiro apresentado, e muitas vezes o que conta é a empatia com o diretor, já que os dois estão muito próximos na sala de edição. Outro ponto que a montadora levanta é que, com o tempo, entendeu que é preciso um desapego ao roteiro permitindo um olhar mais autônomo a partir do material filmado ajudando o diretor a fazer um percurso mais livre e inventivo com as imagens e sons (p. 11). Sobre cada novo convite para montar, Boisson (2005) reflete:

(...) Nós avançamos nas nossas vidas como crianças sonhadoras, excitadas pela descoberta, sem bússola e sem mapa, sorriso nos lábios e frio na barriga. E nós amamos isso. Aceitando um filme, a gente monta em um navio, o tempo de uma viagem (p. 6)<sup>9</sup>.

Podemos, assim, entender melhor o desafio de montar estes três filmes analisados aqui, nos quais Joana Collier se lançou na aventura de mundos provavelmente desconhecidos, fascinada pelo anonimato e angústias dos personagens. Em entrevista à autora deste artigo e a um grupo de alunos do Curso de Cinema e Audiovisual da UFF, Collier discorre sobre o papel quase arqueológico do montador diante de tudo que foi filmado. “Tenho a necessidade de mastigar profundamente o material bruto para depois trabalhar encontrando uma imagem que sintetize a história e seu ritmo” (tempo). O visionamento dos planos se traduz também em um grafismo: um risco, uma espiral, um círculo... gestos de Joana que trazem a montagem para fora da ilha de edição. Neste sentido, François Albera (2002) discorre sobre a necessidade de se expandir o campo epistemológico da montagem para além do seu discurso técnico-estético, mas também do seu discurso “prescritivo” da crítica ou da teoria que constrói regras e interdições. É preciso alargar a visão da montagem traçando novos arranjos e conjecturas em busca de “(...) um quadro heurístico suscetível de inscrever um ou outro fenômeno ou uma ou outra noção no conjunto estruturado a partir de novas bases”<sup>10</sup> (p.18).

<sup>9</sup> Tradução nossa. “(...) *Nous avançons dans nos vies comme des enfants rêveurs, excités par la découverte, sans boussole et sans carte, sourire aux lèvres et peur au ventre. Et nous aimons cela. En acceptant un film, on monte dans un navire, le temps du voyage*”.

<sup>10</sup> Tradução nossa. “(...) *un cadre heuristique susceptible d’inscrire tel ou tel phénomène ou tel ou telle notion dans un ensemble structuré à partir de nouvelles bases.*”

Térésa Faucon (2015), em sintonia com Albera, propõe que a montagem seja comparada com o gesto, reforçando desta forma a sua dimensão tátil que outrora era evidente através do corte e do ato de colar a película.

Na origem da montagem cinematográfica, há essa ligação misteriosa entre o olho e a mão que poderia revelar uma percepção amodal e que traz seu equivalente na sala de cinema com a visão háptica. Dando exemplo “dos olhos tocados pelos raios da luz”. [Rudolf] Laban ia mais longe afirmando que todas as nossas faculdades sensitivas são no fundo tácteis... (p. 111)<sup>11</sup>

No presente ensaio, vamos discutir três gestos de montagem que se repetem nos filmes assinados por Collier. O primeiro deles é de ordem estrutural e diz respeito ao uso frequente das elipses como uma convocação ao espectador para se engajar na narrativa buscando com sua memória, sensibilidade e atenção completar as lacunas. A segunda questão é relativa à montagem das imagens com músicas diegéticas, marcando o uso do plano longo e reafirmando o uso expressivo da trilha sonora. E o terceiro e último aspecto trata do destaque a planos desconexos ou ‘distantes’ entre si, com duração para além de “um piscar de olhos”,<sup>12</sup> reafirmando a necessidade de uma visão detalhada e aguçada em busca de sua significação.

## Lapsos

Vincent Amiel (2017) considera, ao comentar sobre o lado técnico da montagem, que estão envolvidos dois aspectos específicos mas complementares. O primeiro deles é o *cutting* e o segundo, o *editing*. Se o primeiro é a etapa material de cortar os planos e uni-los trabalhando especialmente o ritmo, o segundo se ocupa da arquitetura do filme, ou seja, do seu ordenamento narrativo (p. 8-9).

Percebemos, por meio da montagem dos três títulos analisados, que Collier, ao trabalhar a estrutura dos mesmos, retarda certas informações sobre os personagens ou da narrativa, provocando dúvida, solicitando a atenção sobre a história contada. Entretanto, esta falta parece calculada, colocando o espectador diante de vidas que acontecem para além da tela. Logo ao entrar em contato com esta realidade, com esta fração temporal

---

<sup>11</sup> Tradução nossa. “À l’origine du montage cinématographique, il y a ce lien mystérieux entre l’oeil et la main qui pourrait révéler d’une perception amodale et qui trouve son équivalent dans la salle de cinéma avec la vision haptique. Donnant l’exemple ‘des yeux touchés par les rayons de lumières’. Laban allait plus loin affirmant que toutes nos facultés sensitives sont au fond tactiles...”

<sup>12</sup> Referência ao título do livro de Walter Murch (2004).

daquelas vidas, o observador precisa se esforçar para entender as relações preexistentes tal qual se experimenta quando entramos em contato com pessoas ou situações novas.

Em *Para ter onde ir*, não há nenhuma indicação do motivo daquelas três mulheres se dirigirem para Salinas. Existe alguma motivação? Qual a relação entre elas? Logo que pegam a estrada, Melina consulta o mapa que estava no porta-luvas e fala da vontade de ir a uma ilha que se encontra na Foz do Amazonas e que, segundo a personagem, só aparece sazonalmente, justo no momento em que estão a caminho da região. Quem pisa naquele lugar é envolvido pela energia da natureza e tem sua vida renovada. A conversa parece despretensiosa e jamais é retomada ao longo da viagem. Apenas no final do filme as três parecem decididas a ir para ilha como *um lugar para ter onde ir*.<sup>13</sup> Da mesma forma, o nome ‘Jonas’ é pronunciado somente aos 40 minutos de filme. Em um diálogo fora do campo, ouvimos a voz de Eva relatar que há três semanas não tem notícias dele e que não sabe se terá o seu perdão. Ao chegar em Salinas, Eva parece demonstrar que foi até lá para este encontro, procura por Jonas em alguns lugares, mas sem sucesso. Somente aos 80 minutos do filme, faltando menos de 20 minutos para terminar, sabemos que Jonas é filho de Eva. Nesta sequência, há uma ligeira discussão entre os dois em um bangalô à beira mar, sem sabermos até então qual a relação dos dois. Apenas no final da cena, é revelado o parentesco. Mas tampouco saberemos o motivo do desentendimento. A conversa entre eles se passa em um plano geral que mostra a casa com as vozes dos dois abafadas pelo ruídos da natureza (vento e mar). Depois vemos os dois sozinhos em uma montagem paralela, perambulando pela praia. Nada mais sabemos.

Desta mesma forma, em *Cidade do Futuro*, suspeitamos desde o início que Gilmar é professor da escola em que trabalha. Porém, somente aos 30 minutos de filme temos a confirmação, com uma cena em que ele está em frente a um grupo de alunos mostrando um mapa onde se localizam as cidades inundadas pela barragem de Sobradinho. A sequência prossegue com Gilmar pedindo a um aluno que mude de lugar, já que não parava de falar com um colega (o rapaz contava uma piada sobre *gays*). A princípio entendemos apenas um sussurro sobre as imagens de Gilmar e do mapa, para depois escutarmos mais próximo do que se tratava a conversa. O estudante atende ao pedido do

---

<sup>13</sup> O título do filme é homônimo ao livro de poemas do escritor paraense Max Martins (2016). Foi um livro inspirado nos preceitos taoístas de contemplação, do não-agir e da integração com a natureza. Diz o poema de abertura com o mesmo nome: “Ir/Ter onde Isto/ é aconselhável diz/ o Velho Rei/ e ri”.

professor e troca de carteira. Somente neste instante entendemos de fato a profissão de Gilmar. Lá no início do filme, quando o casal chega à escola, vemos em seguida uma montagem alternada com a projeção do material de arquivo dos anos 1970, e Milla em outro espaço ensaiando com jovens - mas sem entender direito o que Gilmar faz ali na escola. Há indícios de que seja realmente professor, como a conversa com a mãe, em que conta que o filme havia sido exibido mas que encontrou dificuldades em consegui-lo.

*Pacarrete* não foge a esta estrutura lacunar, embora pareça um pouco menos fragmentado do que os outros dois filmes. Algumas cenas são mais decupadas do que nos outros dois filmes. A relação da professora de dança com a irmã Chiquinha (Zezita Matos) e a empregada Maria (Soia Lira), por exemplo, é apresentada logo no início do filme, sem no entanto dar pistas sobre as ligações entre as três. No primeiro plano em que vemos Pacarrete com Chiquinha, quando a bailarina corta as unhas e dá banho na irmã, ficamos sem entender naquela cena o que uma é para a outra. Adiante vemos as três (Pacarrete, Chiquinha e Maria) na cozinha e a dúvida prossegue - até Pacarrete insultar Maria, pedir que vá embora e indicando a relação de trabalho entre as duas. Talvez a elipse mais marcante seja logo depois que Pacarrete, decepcionada, volta para casa com o cachorro He-Man, encontrado na rua. Ela recebeu uma resposta negativa sobre sua apresentação nos festejos de aniversário de Russas e Chiquinha. Nesta sequência, está assistindo TV. Pacarrete fala da sua juventude e da tristeza em não poder mais fazer o espetáculo na cidade. Põe um disco em francês na vitrola e dança para a irmã, que vemos desfalecida na cadeira de rodas. Pacarrete serve uma taça de vinho e então nos damos conta de que a irmã morreu. Pacarrete liga o rádio e uma música em inglês começa a tocar. Com som bem alto, a professora de dança sobe as escadas para o quarto e ao fundo vemos a cadeira de rodas com Chiquinha morta. Deste plano, o filme corta para a fachada da casa em que Pacarrete esfrega e lava a calçada da rua. Não há nenhuma menção ao luto ou ao funeral.

Os intervalos provocados pela montagem em absoluto comprometem a narrativa. As lacunas serão preenchidas e compreendidas pelo espectador, mesmo que de forma retardada. Porém este atraso parece estimular a subjetividade e os afetos de quem assiste, mas sem se afastar de um entendimento comum da história. Seria Gilmar professor? Jonas é filho de Eva? Chiquinha morreu? Todas as perguntas podem ocorrer e são respondidas com um certo *delay* na narrativa, como se o espectador fosse com sua percepção e imaginação montando seu próprio filme.



## Música

O uso da música é um recurso empregado nos três filmes. A maioria das vezes é de uso diegético, ou seja, a fonte sonora provém do espaço representado na tela. Tudo leva a crer que se trata de uma ferramenta explorada por Collier de maneira a ressaltar seu aspecto expressivo em relação à imagem, mas também traz uma sensação de distensão temporal, como um respiro para o filme. Nos três exemplos, há uma economia da montagem com poucos planos que se sobrepõem à música. É importante ressaltar que os cortes não acompanham o ritmo musical. De toda maneira, a música contribui para uma continuidade fílmica, suavizando a passagem entre um plano e outro. As sequências musicais, quando comparadas à estrutura lacunar, ganham força e parecem promover de fato uma suspensão narrativa.

Em *Para ter onde ir*, temos apenas três intervenções. Na primeira, as três personagens cantarolam um antigo *hit* paraense, *Amor, amor*, de Magno, durante o trajeto de carro para Salinas. Vemos um plano no interior do veículo, no qual elas escolhem uma canção para depois as vozes ocuparem um único plano do exterior do carro andando pela estrada. Vozes diegéticas que ganham força e se chocam com uma situação pouco verossímil já que não seria possível se ouvir aqueles timbres de fora do carro. Chama a atenção também uma sequência em que Malena mergulha em um igarapé logo depois de uma pane no carro, e aparecem algumas imagens meio perturbadoras de uma festa com música ambiente, mas de duração breve. O terceiro momento - o mais interessante - é quando as três mulheres vão a um baile da ex-banda de *tecnomelody* de Keithlyennye. A sequência é introduzida com a montagem de planos desfocados e com a velocidade alterada, e apenas reconhecemos as personagens ao chegar na festa, quando a imagem se estabiliza. Keithlyennye resolve subir no palco, arranca o microfone da mão da cantora e entoia uma canção acompanhada da banda. Durante a música inteira, há um único plano-sequência que acompanha o show. A câmera reproduz o ponto de vista do público, enquadrando os movimentos da cantora no palco. Neste trecho do filme não há lapsos temporais ou espaciais a preencher, o espectador é entregue àquele sentimento da festa, à nostalgia de Keithly cantando ao lado do ex-companheiro e pai da sua filha.

Em *Cidade do futuro*, identificamos seis sequências com o uso da trilha musical (1. Milla ensina uma coreografia; 2. Pista de dança com Gilmar e Igor; 3. Piscina com os três personagens e amigos brindam o nascimento da criança; 4. Gilmar dedica uma música

na rádio; 5. Festa de *Halloween*; 6. Igor bebe no bar). Semelhante ao que foi comentando em relação à obra de Jorane Castro, no filme baiano destacamos a sequência em que Igor está na rádio apresentando um programa musical e Gilmar pede por telefone ao vivo para tocar *Jeito carinhoso* (da banda Aviões do Forró). A mesma canção que encerrou a cena da pista de dança onde os dois dançavam e pequenos corações eram projetados nos corpos dos dois rapazes. Na rádio, vemos um longo plano de Igor escutando a música, depois tirando o fone de ouvido (talvez deixando de escutar a melodia), para, em seguida, a composição musical se transformar em extra-diegética e apresentar duas imagens de moradores em plano geral, terminando com Gilmar ouvindo em casa pela rádio, retomando o seu caráter diegético.

Em *Pacarrete*, assim como nos outros filmes, a música e a dança estão presentes de maneira regular na narrativa, já que fazem parte do cotidiano da protagonista. Pacarrete se exercita com frequência, e todas as vezes somos levados a observar, em poucos planos, fragmentos do corpo da bailarina. Faucon (2019), ao falar do cinema e da dança, recorreu a uma constatação de Koulechov de que era necessário buscar a '*cinematograficidade*' desta arte. Era preciso, através da decupagem e da montagem, "liberar da representação teatral [da dança], discutindo que nosso olho a fragmenta e a recompõe naturalmente quando nós assistimos a uma performance"<sup>14</sup> Em virtude disso, não seria possível simplesmente registrar a dança, mas tentar detalhar os movimentos. Desta forma, Collier promove um olhar minimalista sobre o corpo de Pacarrete. Em uma cena específica, vemos a atriz do tronco para cima mexendo braços e mãos ao som da música, apenas através do seu reflexo no espelho. O plano é único e somente os gestos estão em ritmo com a música. Ao espectador, cabe a observação.

A música pontualmente traz uma pausa para os três filmes imposta em certa medida pela duração das mesmas em contrapartida à fragmentação da história e também das lacunas da narrativa. Chama principalmente atenção a montagem econômica das imagens que nunca se constrói na base do ritmo musical e sim pela permanência do olhar.

---

<sup>14</sup> Tradução nossa. "(...) pour se libérer de la représentation théâtrale, arguant que notre oeil la fragmente et recompose naturellement lorsque nous assistons à une performance".

### Imagem ou imagens-síntese

Amiel (p. 62-67) avalia que o plano próximo (*closeup*) pode ser uma característica da montagem discursiva, que se diferencia da montagem narrativa pela ênfase ao fragmento imagético. Ele que se destaca deixando de ser uma peça dentro da totalidade ou da engrenagem da narração (p. 66). Como exemplo, usa a aparição do close de um prato musical em ação durante a apresentação de uma orquestra em *Um homem que sabia demais* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934) de Alfred Hitchcock. Na história, o som do prato pode encobrir o estampido de uma arma. Dentro de uma montagem, o close pode perturbar os sentidos de continuidade e contiguidade, como no filme de Hitchcock, mas orienta o olhar para a narrativa, mostrando a importância do objeto. O que nos interessa aqui é menos a largura do plano e mais a ideia da perturbação dos sentidos que um plano sem proximidade espacial pode causar. Collier costuma usar um plano de detalhes do ambiente ou da paisagem como uma síntese da sequência ou até mesmo do filme. São planos de aparição única que podem estar no início ou no fim da cena.

Em *Para ter onde ir*, as três mulheres, durante a ida para Salinas, são obrigadas a esperar uma noite em um povoado por causa de uma pane no carro. Elas dormem em redes atadas na varanda de uma casa, e vemos um plano em que Eva parece sem sono com ar pensativo. Corta para um plano diurno em *contra-plongé* a partir de um pneu que roda preso por uma corda a um tronco de árvore. A imagem é de uma copa frondosa que não para de rodar. Ouvimos o som de uma chamada de celular que cai na caixa postal e Eva deixa um recado pedindo notícias do interlocutor porque diz estar preocupada. O plano seguinte é Eva sentada em um banco embaixo de outra árvore, e avistamos Malena chegar. Esta última diz saber por que Eva está daquele jeito. Pergunta se é por causa de Jonas. Eva suspira. Corta agora para uma menina em cima do pneu e sendo balançada por uma mulher. Ouvimos Eva dizer que “ele sumiu”; logo em seguida, em outro plano, vemos entre os galhos de árvore um menino em cima de um tronco; ouvimos mais uma vez Eva falar sobre o sumiço de Jonas e concluir “eu acho que ele não vai me perdoar nunca”, e ficamos ainda alguns segundos observando o garoto na árvore enquanto a câmera parece procurar um melhor ângulo para ver a criança. O plano em *contra-plongé* surge abruptamente (corta de Eva deitada em uma rede à noite para o *contra-plongé*) e também está deslocado, já que percebemos na sequência Eva sentada embaixo de uma árvore. Com atraso, entendemos que talvez seja o ponto de vista da menina que se balança

no pneu. O som da chamada de celular, porém, aumenta a estranheza do plano, que talvez resuma a errância daquelas mulheres.

Com as personagens de Hugues e Marques observamos a mesma proposta de síntese, porém com três planos seguidos de nuvens no céu. A sequência se inicia com um plano geral de uma piscina ao som de um conjunto musical que apresenta o forró *Moça de pés descalços*. Vemos algumas imagens dos frequentadores para, em seguida acompanhar um *travelling* que inicialmente acompanha um menino que desce de um escorrega em direção à água. Logo depois do mergulho, a câmera revela Milla, Gilmar e Igor conversando. Um amigo sai da piscina e propõe um brinde: “A essa menina linda que vai nascer e a esses três doidos que vão quebrar a cabeça do povo de Serra do Ramalho” fazendo referência a dupla paternidade da criança. Vemos ainda alguns planos de banhistas para cortar em *raccord* sonoro para três planos de nuvens no céu. Ouvimos a música ao fundo, que vai diminuindo de volume, e passamos a ouvir o som ambiente de vento. Em seguida avistamos Milla tomando banho e passando sabonete no ventre já crescido. Corta para ela sentada na cama do quarto ainda na casa dos pais, colocando um brinco. A presença dos três planos impõe uma pausa e também provoca um certo mistério, anunciando talvez o entardecer ou chuva, mas também podendo intuir a polêmica que o amigo previu ao brindar na piscina a paternidade compartilhada.

Por fim, podemos citar o plano de um busto/ tronco de manequim que avistamos dentro da casa de Pacarrete logo no início do filme. Adiante vemos no espelho a protagonista distintamente arrumada e Maria que entra e pergunta: “Onde tu vai toda emperequetada?”, numa cena que resume a inadequação de Pacarrete naquela realidade nordestina que não aceita sua diferença cultural, isolada da sociedade, sempre por meio de um olhar de despeito e crítica. A imagem do manequim parece solta, mas conectada ao mundo imaginário de Pacarrete pela estaticidade e elegância.

O realizador armênio Artavazd Pelechian (1992) escreveu bastante sobre a *montagem à distância* que praticava com regularidade em seus filmes. Explicava que para enfatizar um sentimento, ao invés de aproximar os planos, preferia distanciá-los de maneira que o isolamento entre eles fizesse o espectador perceber sua importância. Assim como Pelechian propõe, Collier provoca esta inquietação fazendo uso desses planos deslocados e simbólicos.

## Considerações finais

Para Jean-Luc Godard (1956), é certo que a montagem dá vida aos filmes.

Se encenar é um olhar, montar é um batimento do coração. Prever é próprio dos dois, mas o que um busca prever no espaço, o outro o procura no tempo. (...) É fazer a alma sobressair-se ao espírito, a paixão por trás da maquinação, fazer o coração prevalecer sobre a inteligência, destruindo a noção de espaço em prol da noção de tempo. (p. 30).<sup>15</sup>

Joana Collier busca trabalhar a temporalidade dos filmes oscilando de forma intensa entre a sua condensação e a sua distensão, provocando um ritmo inusitado para o espectador, que se vê compelido a ativar inteligência e sensibilidade ao mesmo tempo. O resultado parece, então, equilibrar estes dois lados - talvez porque a espacialidade também seja constantemente interrompida ou prolongada pelos planos.

Identificamos, assim, uma assinatura de montagem nos filmes *Para ter onde ir*, *Cidade do futuro* e *Pacarrete*. Três autores, três histórias diferentes que possuem semelhanças tanto do ponto de vista estrutural como pontual na passagem entre os planos e os sons. Trata-se de um estilo de montagem que inclusive ultrapassa as características aqui apontadas. Talvez a mais perceptível entre elas seja aquela das faltas, dos lapsos propositais que instigam o espectador a memorizar estas ausências e conectá-las com outros planos distantes. Já o uso do elemento musical é da ordem da sensação na qual *coração, alma e corpo* (aqui fazendo jus ao comentário de Faucon mais acima) desfrutam do tempo, enquanto a imagem deslocada da qual tratamos convoca o afeto e a cognição na procura de decifrar sua aparição. Gestos de montagem que se prolongam na imanência do espectador.

## Referências bibliográficas

- ALBERA, Francois. **Pour une épistémographie du montage**: préalables. In: Revue des études cinématographiques. Cinémas. Du limite(s) montage. Automne, 2002. Université de Montréal.
- AMIEL, Vincent. **Esthétique du montage**. 4a edição revisada e aumentada. Paris: Armand Colin, 2017.
- BARROSO, Elianne Ivo. Francisco Sérgio, montador. In: BARROSO, E. e SZAFIR, M. org. **Montagem audiovisual**: reflexões e experiências. São Paulo: Socine, 2019.
- BARROSO, Elianne Ivo e SZAFIR, Milena. Montadores brasileiros. Intercom, 2019.
- BOISSON, Noëlle. **La sagesse de la monteuse du film**. Paris: Éditions J.C. Béhar, 2005.
- FAUCON, Térésa e SAN MARTIN, Caroline (org.). **Chorégrapheur le film**. *Gestes, cadre, montage*. Paris: Éditions Mimésis, 2019.

<sup>15</sup> Tradução nossa. “*Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de coeur. Prévoir est le propre des deux ; mais ce que l'une cherche à prévoir dans l'espace, l'autre, le cherche dans le temps. (...) C'est en effet faire ressortir l'âme sous l'esprit, la passion derrière la machination, faire prévaloir le coeur sur l'intelligence en détruisant la notion d'espace au profit de celle du temps.*”

FAUCON, Térésa. *Énergie de l'intervalle*. In: Degenève, Jonathan et SANTI, Sylvain (org.) **Le montage comme articulation**. Unité, séparation, mouvement. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.

GODARD, Jean-Luc. *Montage mon beau souci*. In: Cahiers du Cinéma, n. 65, Dezembro de 1956.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MARTINS, Max. **Para ter onde ir**. Belém: Ed. UFPA, 2016.

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**. A edição de filmes sob a ótica de um mestre. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

PELECHIAN, Artavazd. *Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance*. In: Traffic n.2. Primavera, 1992. Paris: P.OL.

Entrevista com Joana Collier realizada por Cynthia Ferreira, Isabella Peres, Marcela Araújo e Wander Daudt para a disciplina de Edição e Montagem, ministrada por Elianne Ivo Barroso no Bacharelado de Cinema e Audiovisual da UFF no primeiro semestre de 2018.