

## A RELAÇÃO ENTRE A MONTAGEM E A TRILHA SONORA NO FILME “BABY DRIVER” (2017)

Luiz Filipe Faria Paes<sup>1</sup>  
[luizffariapaes@gmail.com](mailto:luizffariapaes@gmail.com)

### Resumo

A história do cinema é marcada por duas fases distintas: antes e depois da introdução do som. No entanto, a sincronia entre imagem e som sempre foi uma preocupação fundamental desde os primórdios da sétima arte. Neste artigo científico, será realizada uma análise detalhada do filme “Baby Driver”, explorando suas abordagens modernas do som e as estratégias empregadas para criar uma experiência sensorial única. A pesquisa tem como objetivo aprofundar a compreensão das relações entre som, montagem e narrativa no cinema, destacando o papel essencial da sincronia na construção de significados e emoções na experiência cinematográfica. Ao desvendar as técnicas utilizadas em “Baby Driver”, busca-se revelar como a sincronia desempenha um papel fundamental na imersão e expressão artística, contribuindo para uma compreensão mais ampla da evolução da sincronia no cinema.

**Palavras-chave:** Linguagem Cinematográfica; Evolução do Cinema; Som; Montagem Cinematográfica; Sincronia Imagem–Som.

### 1. Introdução

A sincronia entre som e imagem no cinema é um elemento essencial, muitas vezes subestimado, que desempenha um papel crucial na evolução da narrativa cinematográfica. Nos primórdios do cinema mudo, além das trilhas sonoras ao vivo, havia uma variedade de elementos sonoros complementares, como efeitos produzidos em tempo real, dublagens pelos próprios atores e até comentários ao vivo durante as exibições iniciais. Embora possam parecer estranhos à narrativa contemporânea, esses elementos pioneiros introduziram a ideia de que o som

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado por: Andreson Carvalho ([andreson.carvalho@espm.br](mailto:andreson.carvalho@espm.br)).

poderia enriquecer a experiência visual do cinema, contribuindo significativamente para a linguagem audiovisual desenvolvida ao longo do tempo.

No entanto, o divisor de águas veio na década de 1920, com o advento do cinema sonoro. Pela primeira vez na história do cinema, os espectadores puderam ouvir diálogos, músicas e efeitos sonoros diretamente das telas. Essa inovação transformou a narrativa cinematográfica, permitindo que o som se tornasse um componente inseparável do filme, indo além de mero acessório. A sincronia entre som e imagem atingiu uma nova dimensão, e os cineastas puderam explorar essas relações de maneira que antes eram inimagináveis.

Porém, enquanto essa revolução do som no cinema era amplamente celebrada, alguns cineastas adotavam uma perspectiva crítica, argumentando que o som era visto meramente como um acessório destinado a replicar o que já era visualizado na imagem. Eles sustentavam a ideia de que o cinema sonoro não necessariamente enriquecia a linguagem cinematográfica, mas em vez disso, limitava a capacidade do filme de transmitir mensagens visuais de forma única e expressiva. Para esses críticos, o sincronismo do som e da imagem era central em suas análises. No entanto, é importante notar que, enquanto eles enfatizavam o sincronismo, defendiam a possibilidade de o som transcender a mera repetição do que já estava na tela. Esta visão contrasta com a abordagem que este artigo pretende explorar, que se concentra na sincronia da música com os movimentos na imagem, diferenciando-se do sincronismo de sons já presentes de forma clara na tela.

Realizadores e teóricos europeus, como Sergei Eisenstein, [Vsevolod] Pudovkin, René Clair, e mesmo o brasileiro atuante na Inglaterra Alberto Cavalcanti, se manifestaram, a partir daquele momento, em prol de um cinema que utilizasse o som de forma que o novo elemento viesse a acrescentar novas possibilidades narrativas. Tal argumento se colocava em clara oposição ao uso redundante instaurado pelos talkies americanos, que apenas ‘colocava’ o som onde a imagem já estava, com o agravante delimitar todos os possíveis lugares e situações dentro de um filme onde o som pudesse ser colocado, a um – de resto, óbvio: a boca dos atores e das atrizes (CARREIRO, Rodrigo, 2004, p. 14-15).

Com o tempo, o desenvolvimento tecnológico ampliou ainda mais as possibilidades. Desde a introdução do som gravado diretamente no filme, permitindo uma sincronia precisa, até a utilização de trilhas sonoras pré-gravadas e

a criação de efeitos sonoros altamente realistas, o cinema aprimorou sua capacidade de contar histórias através da interação entre som e imagem. Essas inovações não só enriqueceram a experiência do espectador, mas também abriram caminho para uma maior criatividade na narrativa cinematográfica.

Dentro desse contexto evolutivo, destaca-se o filme “Baby Driver” (2017), dirigido por Edgar Wright. Esta obra se destaca ao explorar de maneira surpreendente a relação entre a montagem e a trilha musical. “Baby Driver” não se limita a utilizar a música como pano de fundo, mas a integra de forma profunda à narrativa. O filme, com uma abordagem não convencional, emprega a montagem rítmica para estabelecer uma conexão direta e visceral entre a trilha musical e as imagens em movimento.

Conforme o filme se desenrola, torna-se evidente que a trilha musical transcende seu papel convencional, assumindo um status de personagem vital na narrativa. Cada peça musical é meticulosamente escolhida e coreografada para se entrelaçar com as ações dos personagens. Baby, o protagonista, não apenas a utiliza como uma extensão de sua personalidade, mas também como um reflexo de seu estado de espírito e um orientador de suas ações. A música não apenas acompanha as ações; frequentemente, ela dita o ritmo e a fluidez das cenas.

“Baby Driver” destaca-se como um exemplo impressionante do potencial do cinema contemporâneo e da relação simbiótica entre som e imagem. O filme transcende as fronteiras tradicionais do cinema e oferece uma experiência audiovisual imersiva e altamente envolvente. Eles nos desafiam a repensar como o som pode ser uma força motriz por trás da narrativa, não apenas um acessório secundário.

Diante dessa perspectiva, esse artigo, tem como objetivo uma investigação aprofundada da relação entre a montagem e a trilha musical no filme “Baby Driver”. A pergunta central que conduzirá esta pesquisa é: Como a utilização da montagem rítmica em “Baby Driver” estabelece uma conexão direta entre a trilha musical e as imagens em movimento por meio de cortes e transições sincronizados com a batida e a melodia da música?

## 2. O Advento Do Cinema Sonoro

O cinema, uma das formas de arte mais impactantes do século XX, tem uma história repleta de inovações tecnológicas e criatividade artística. Ao longo do tempo, passou de uma experiência muda e monocromática para uma experiência audiovisual rica e envolvente que conhecemos hoje. Neste ensaio, exploraremos a origem do cinema, o surgimento do som na sétima arte e a fascinante transição do cinema mudo para o cinema sincrônico, considerando as tecnologias que possibilitaram essa transformação.

O marco inaugural da história do cinema ocorreu em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café de Paris, quando os irmãos Lumière, Louis e Auguste, apresentaram o cinematógrafo, uma invenção pioneira que projetou dez curtas-metragens, cada um com aproximadamente um minuto de duração. Entre essas primeiras produções, destacam-se a chegada de um trem à estação e a saída de operários de uma fábrica.

No estágio inicial do cinema, as narrativas cinematográficas eram direcionadas principalmente ao público masculino, composto majoritariamente por trabalhadores, proletários e imigrantes, que frequentavam as salas de cinema na época. É relevante notar que, ao contrário do termo popular "cinema mudo", o cinema não era verdadeiramente "mudo". Em vez disso, poderíamos descrevê-lo como "cinema silencioso", uma vez que a experiência era sempre acompanhada por algum tipo de som.

Segundo Irving Thalberg relata sobre a importância do som nas primeiras exposições e que o cinema nunca foi completamente desprovido de som.

Nunca houve esse tal de cinema mudo. Nós fazíamos o filme, exibimos numa sala de projeção e saímos decepcionados. Parecia horrível. Tínhamos grandes esperanças para o filme, dávamos cada gota de suor por ele, e o resultado era sempre o mesmo, mas então o mostrávamos em um teatro, com uma garota tocando piano, e isso fazia toda a diferença no mundo. Sem a música, não existiria uma indústria de cinema (THALBERG apud BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010, p. 247).

Desde o início, o cinema foi frequentemente acompanhado por elementos como trilhas sonoras, narradores para explicar a trama, músicos que forneciam trilhas ao vivo, além da presença fundamental de sonoplastia e atores. Por exemplo, os irmãos Lumière contratavam pianistas para criar música de fundo alinhada com

as imagens e, em alguns casos, narradores para guiar o público. O objetivo primordial sempre foi imergir a audiência na experiência cinematográfica.

De acordo com James Buhler, David Neumeyer e Rob Deemer (2010, p. 247-248), a produção de acompanhamento sonoro para filmes no cinema silencioso teve três fases distintas. Cada fase estava ligada a um tipo específico de local de exibição, influenciando o tipo de música utilizada nos filmes. Resumidamente:

1 - Cinema pré-histórico (1895-1905): Nesse período inicial, as exibições cinematográficas eram tão diversas quanto as produções sonoras que as acompanhavam. As projeções ocorriam em locais variados, como circos, bares, restaurantes e teatros, e o acompanhamento sonoro variava desde músicos tocando piano até contrarregras que produziam ruídos.

2 - Cinema nos Nickelodeon (1905-1915): Nesse período, surgiram estabelecimentos especializados na projeção de curtas-metragens, conhecidos como nickelodeons. Os filmes eram curtos, com duração de até 20 minutos, e tinham um preço acessível, custando um níquel, o que deu nome a esses lugares. A prática de adicionar trilhas sonoras passou por uma fase inicial de institucionalização, e a maioria dos filmes era acompanhada por pianistas ou organistas que tinham partituras específicas para cada situação dramática.

3 - Cinema nas salas de projeção (1915-1929): Nesse estágio, o cinema se consolidou como uma forma de entretenimento da classe dominante, e a indústria cinematográfica se desenvolveu, criando as bases para a uniformização das práticas sonoras no acompanhamento dos filmes. A execução de música ao vivo durante as projeções não necessariamente estabelecia uma relação narrativa direta entre o que era visto e ouvido; muitas vezes, servia como um chamariz ou para preencher o silêncio das imagens e disfarçar os ruídos desagradáveis do projetor.

Execução de música ao vivo durante uma projeção não significava necessariamente uma cor relação narrativa entre o que era visto e ouvido. Poderia ser, muitas vezes, um mero chamariz, uma vez que historicamente espetáculos populares eram anunciados via música, ou então um paliativo para o silêncio das imagens e para o desagradável ruído do projetor. (MIRANDA, 2011, p. 20).

Durante esse período, a música orquestrada europeia se tornou a forma predominante de trilha musical para filmes. Isso ocorreu porque o cinema, no início

do século XX, era frequentemente considerado uma forma de entretenimento menor, destinado a plateias predominantemente analfabetas. Para atrair a burguesia e a aristocracia, os produtores introduziram a música orquestral europeia, elevando o status cultural do cinema e marcando um passo importante no desenvolvimento da linguagem cinematográfica que moldou o século XX.

Na realidade, esses primeiros 30 anos de cinema mudo, assim chamados porque os filmes não tinham som e imagem sincronizados, mesmo antes do surgimento do cinema, já existia tecnologia para registrar e reproduzir sons. As pessoas iam aos teatros só para ouvir uma música, reproduzida no fonógrafo, aparelho que data de 1877(ADELMO; MANZANO,2010 apud BIGNOTTO,2020, p. 5).

E por que não o usar no cinema? Usavam, mas para reproduzir músicas, não sons sincronizados com imagem; como por exemplo, o som de uma porta ao bater, o trotar de cavalos etc. Não era possível alcançar esse estágio, pois a tecnologia não permitia a sincronização: um aparelho reproduzia a imagem, o cinematógrafo; o outro aparelho reproduzia o som, o fonógrafo. Teria que ser dado play nos dois aparelhos ao mesmo tempo. A impossibilidade acontecia porque o cinematógrafo não tinha velocidade constante, podia acontecer de o filme ir mais rápido ou mais lento que a música. Isto provava que durante a projeção, poderia não haver correlação entre filme e música (ADELMO; MANZANO,2010 apud BIGNOTTO,2020, p.5-6).

Esses problemas são resolvidos em 1927, quando começam a surgir os primeiros mecanismos elétricos, que sincronizavam imagem e som e, conseqüentemente, os primeiros filmes com som sincronizado começam a aparecer. Curiosamente, a maior inovação que o som sincronizado trouxe foi a possibilidade de registrar falas; assim, os filmes começaram a ser chamados de “filmes falados” (ADELMO; MANZANO, 2010 apud BIGNOTTO, 2020, p. 6).

O cinema sonoro trouxe uma revolução, é essencial analisar o contexto histórico tecnológico no qual aconteceram essas mudanças. No início do século XX, o cinema mudo havia conquistado seu lugar como uma forma de entretenimento popular. No entanto, a ausência de som sincronizado limitava as possibilidades de contar histórias de maneira realista e impactante. Os primeiros experimentos com o som no cinema, como Phonofilm de Lee De Forest e o Vitaphone da Warner Bros., proporcionaram vislumbres do que estava por vir. Esses sistemas pioneiros

permitiram a sincronização rudimentar entre o som e a imagem, mas ainda enfrentavam desafios significativos em termos de qualidade de som e distribuição.

Para fugir da falência, a Warner Bros decidiu investir no filme sonoro, técnica que durante décadas foi relegada ao segundo plano. Em 1925, Sam Warner, presidente da Warner Bros, comprou o modelo Vitaphone [...]. O vitaphone foi usado em vários curtas-metragens, antes de ser finalmente usado no mítico *The Jazz Singer*, em 1927. (LEE-MEDDI, 2010).

Foi somente em 1927 que no filme “O Cantor de Jazz” (*The Jazz Singer*) tornou-se um marco importante na história do cinema sonoro. O filme estrelado por Al Jolson apresentou sequências faladas e músicas, inaugurando uma nova era no cinema. As palavras ditas e cantadas pelos atores agora podiam ser ouvidas pelo público, e isso representou uma mudança revolucionária na forma como as histórias eram contadas no cinema.

A introdução do som no cinema não se limitou a simplesmente adicionar diálogos e efeitos sonoros aos filmes. Foi uma revolução que afetou profundamente a linguagem cinematográfica. O som se tornou um componente intrínseco da narrativa cinematográfica, muitas vezes desempenhando um papel igualmente importante ao da imagem. As técnicas de gravação e mixagem de som evoluíram ao longo do tempo, permitindo que os cineastas aprimorassem a qualidade e a imersão sonora em seus filmes.

Segundo Carreiro no seu livro: *O som do Filme: uma Introdução*, o som é uma espécie de sinalizador afetivo de uma cena. A música desperta no espectador a dica de como ele deve interpretar a cena.

A cena do chuveiro de “*Psicose*” (1960, Hitchcock), a música evoca a qualidade agressiva e rítmica das facadas. O barulho agudo e frenético dos violinos evoca a tonalidade do grito humano. Então, a música aumenta a carga de agressividade da cena, nos impressionava com a violência e com a representação da morte. (CARREIRO, 2018, p. 19-20).

As trilhas sonoras desempenham um papel crucial na construção de emoções e no estabelecimento de um vínculo entre o público e os personagens na tela. A

música, muitas vezes, é usada para realçar a narrativa e criar uma conexão emocional com os espectadores.

Além disso, os efeitos sonoros desempenham um papel importante na criação de atmosferas e na representação de elementos da história que não podem ser facilmente mostrados na tela. Efeitos sonoros como tiros, explosões, chuva, vento e outros elementos sonoros transportam o público para o mundo da narrativa, tornando a experiência cinematográfica mais imersiva.

Em conclusão, a transição do cinema mudo para o cinema sincrônico marcou um momento histórico na indústria cinematográfica. A chegada do som revolucionou a forma como as histórias eram contadas e experimentadas pelo público. Esta evolução tecnológica não apenas acrescentou uma dimensão crucial à narrativa cinematográfica, mas também transformou o próprio cinema em uma forma de arte ainda mais rica e emocionalmente envolvente.

### **3. Montagem Cinematográfica**

A arte da montagem em uma produção audiovisual envolve a semântica dos cortes, a intensidade dramática da narrativa, a continuidade, a noção de tempo e espaço, a estética visual, a dimensão sonora e o ritmo. Estes elementos desempenham um papel crucial no processo, sendo responsáveis por dar significado à história a ser contada e por manipular os variados componentes que compõem um filme. A finalidade é garantir que o resultado final da produção transmita fielmente a visão do roteirista e do diretor. Todos esses elementos mencionados não apenas contribuem, mas são de importância vital para a narrativa da história que está sendo contada por meio de um projeto audiovisual.

De acordo com Aumont, a montagem é entendida de maneira mais ampla Como: “[...] o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo – os encadeando -os e/ou organizando sua duração” (1995, p.62).

Compreender a essência da montagem cinematográfica envolve a seleção dos planos a serem utilizados, a exclusão das partes dispensáveis, a definição da ordem, duração e tempo de cada plano, considerando a atmosfera dramática desejada para o filme. Durante esse processo, avaliamos o desempenho dos atores, buscando o



corde mais eficaz e aprimorando a qualidade técnica dos elementos, como som, iluminação, foco, entre outros.

O filme cinematográfico, e conseqüentemente também o roteiro, é sempre dividido num grande número de partes separadas (ou melhor, ele é constituído a partir destas partes) O roteiro de filmagem completo é dividido em seqüências, cada seqüência dávida em cenas e, finalmente, as cenas mesmas são construídas a partir de séries de planos, filmados de diversos ângulos. (...) A construção de uma cena a partir de planos, de uma seqüência a partir de cenas, de uma parte inteira de um filme (um rolo, por exemplo), a partir de seqüências e assim por diante, chama-se montagem (PUDOVKIN apud XAVIER, 1983, p 57-58).

A mensagem transmitida por um filme é diretamente influenciada por uma série de elementos relacionados à montagem. Desde a maneira como os cortes e transições são executados até a ordem das cenas, a duração de cada uma, a trilha musical, o ritmo entre as cenas, e até mesmo as escolhas de cor e fotografia, todos esses aspectos têm um papel crucial na comunicação da mensagem desejada. Se um diretor busca transmitir uma atmosfera melancólica, todos os recursos da montagem são coordenados para atingir esse objetivo. As cenas podem ter durações mais longas, a trilha musical pode empregar instrumentos com tons mais sombrios e ser reproduzida em um ritmo mais lento, enquanto as cores utilizadas tendem a ser mais frias, contribuindo assim para a construção dessa atmosfera específica.

É crucial ressaltar que, embora o processo de montagem aconteça após a filmagem das cenas, ele está intrinsecamente ligado a outras fases da produção de um filme ou série. Se o roteirista ou diretor não considerar antecipadamente (durante a pré-produção e a filmagem) o processo de montagem, é provável que a captura das imagens não resulte em material adequado para uma edição eficaz.

O processo de pós-produção em um filme segue, em resumo, os seguintes passos: após a captação do material, o montador organiza os vídeos, categorizando-os (em pastas ou softwares específicos) e separando-os por dia, cena ou tema, conforme a necessidade. Durante a revisão, são descartados os takes inadequados por razões diversas, selecionando-se os mais adequados para a edição. Assim, a montagem da narrativa tem início. Com a disposição sequencial dos planos, começa-se um corte refinado, escolhendo com precisão os momentos de transição entre eles

e ajustando ritmo, duração e até realizando cortes mais complexos, como o faux raccord. Concluída essa fase de montagem, inicia-se o restante da pós-produção, que inclui, em muitos casos, a correção de cor, adição de efeitos especiais, criação de créditos, edição e mixagem do som, entre outros processos.

Durante o processo de montagem, o montador utiliza o roteiro como referência para organizar a sequência dos planos. Contudo, isso não inviabiliza a possibilidade de sugerir reordenações ou tomar decisões criativas durante os cortes. Essas ações resultam em um novo roteiro com traços do original, porém dotado de um novo significado adquirido através da montagem, da justaposição e dos cortes.

Se o plano constitui o elemento fundamental na construção da narrativa fílmica, então” [...] a montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração [...]” (MARTIN,2005, p.163).

A variação dessa ordenação possibilita a construção de múltiplos significados discursivos. O papel da montagem é unir essas diferentes partes - que por si só já carregam significados próprios - de modo a gerar uma narrativa mais complexa e inovadora.

Ao manipular a disposição e a relação entre os elementos visuais, a montagem é capaz de criar uma nova camada de significado, combinando-as para formar uma narrativa que vai além do que cada parte individualmente expressa.

Isso é possível porque a montagem é o produto sintético dos quadros e não somente a soma deles” [...] de um lado a montagem afeta diretamente as capacidades emocionais do espectador e, de outro, interfere também diretamente na significação do discurso, pois torna relativos os possíveis sentidos absolutos que tem os planos isoladamente” (LEONE; MOURÃO, 1987, p.49).

A fusão de duas ou mais imagens não apenas combina elementos visuais, mas também desencadeia a criação de um significado completamente novo, independente do sentido isolado de cada imagem. Essa prática da montagem, portanto, pode ser interpretada como um ato profundamente criativo, uma vez que a combinação de imagens gera interpretações e significados inéditos. Essa concepção é remanescente da ideia defendida pelos russos em relação ao som, questionando o sincronismo sonoro como elemento essencial. Assim como eles

buscavam explorar novas formas de expressão por meio do som, a montagem de imagens permite uma experimentação similar no campo visual, promovendo a criação de novos significados e perspectivas.

É interessante notar que há variação na descrição do ato de cortar como edição e montagem. Na língua inglesa o termo edição (edit) foi usado até meados dos anos 1930, quando os críticos tiveram contato com as teorias e filmes russos e passaram a usar o termo montagem (com um significado distinto do de sua origem), mas atualmente foi resgatado para designar o corte feito digitalmente. (BORDWELL, 1984, p.7).

Na edição, caracterizada pela união de diferentes planos sem a obrigatoriedade de continuidade, o termo "montagem" assume um significado mais amplo para os russos. Ele não se limita apenas à separação de uma parte da outra, mas abrange o conceito que foi discutido nesta pesquisa: a ideia de "montar", ou seja, o ato de juntar diversas imagens do filme para criar um discurso visual. A montagem, neste contexto, não é apenas uma ação de cortar e unir partes, mas sim a arte de combinar e organizar imagens para construir um significado ou uma narrativa dentro do filme.

43

### 3.1. A Montagem Segundo Sergei Eisenstein

Serguei Eisenstein, renomado cineasta e teórico da vanguarda russa, deixou um legado notável com filmes aclamados pelos críticos e teóricos de cinema ao redor do mundo. Obras como "A Greve" (1925), "O Encouraçado Potemkin" (1925), "Outubro" (1928) e "Alexander Nevsky" (1938) são consideradas marcos em sua filmografia. Além de suas contribuições cinematográficas, os escritos de Eisenstein sobre cinema são igualmente reverenciados, sendo percebidos como tendo o mesmo grau de importância e relevância que suas realizações cinematográficas.

Eisenstein no seu livro, enfatizou que o cinema é primordialmente uma arte da montagem. Para ele, a cinematografia não se limita apenas à junção de fragmentos de filmes; trata-se de um processo mais amplo, envolvendo a reflexão e a projeção do sistema dialético das coisas. Esse processo ocorre no cérebro humano, na criação abstrata e no desenvolvimento do pensamento, resultando na produção de métodos dialéticos de pensamento.

A aplicação do princípio da montagem como um elemento guia para expressividade torna-se uma característica constante. O cinema proposto por Eisenstein visa elevar a forma do filme a um patamar equiparado ao conteúdo ideológico. Essa abordagem inovadora busca integrar de maneira intrínseca a forma como as imagens são organizadas e montadas, a fim de transmitir e amplificar a mensagem ideológica subjacente, conferindo assim uma dimensão mais significativa à obra cinematográfica.

A teoria do cinema intelectual marcou uma fase crucial na evolução da concepção de montagem cinematográfica até então vigente, representando um ponto de transição significativo. Sua característica distintiva residia na ênfase dada ao conteúdo intrínseco do filme. Esta abordagem considerava a tendência e o movimento dos pensamentos como a base abrangente que permeava toda a essência dos filmes, resultando no surgimento de uma nova vertente teórica: a teoria do monólogo interior.

Essa teoria concluiu que o monólogo interior, por sua natureza mais episódica, contendo ações parciais, não apenas servia para ilustrar, mas podia ser utilizado como elemento construtivo. Pois, nele, residia o cerne de toda a narrativa. Assim, os cineastas russos adotaram a teoria do monólogo interior como uma estratégia e método de montagem para o desenvolvimento dos filmes, visando não somente ilustrar, mas também construir e fundamentar a narrativa cinematográfica.

Diversos cineastas buscaram desenvolver uma abordagem específica para a montagem, especialmente os diretores russos durante a década de 1920. Figuras proeminentes como Eisenstein, Kuleshov, Pudovkin e Vertov empreenderam esforços para não apenas conectar cenas ou sequências, mas para conferir à montagem do filme um propósito mais amplo. Mas vamos focar só nos tipos de montagem que Eisenstein criou, existem cinco categorias de montagem de Eisenstein: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual.

Essas diferentes categorias representam abordagens distintas na composição e estruturação de elementos dentro de uma obra cinematográfica. Segundo Martin estas categorias são a melhor tabela de montagem, por que ela comporta (ainda que a sua leitura seja um pouco difícil) todos os tipos de montagem, dos mais elementares aos mais complicados” (MARTIN, 2005, p. 186).

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

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

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

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

A última categoria de montagem trazida por Eisenstein é a montagem intelectual. Esta categoria de montagem também é constituída por tons, métrica e atonalidades, porém a natureza destas não é física, fisiologia, nas palavras de Eisenstein, mas intelectuais, isto é, “conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas” (EISENSTEIN, 2002, p. 86).

### 3.2. O Corte

A ideia fundamental por trás do uso do corte na montagem cinematográfica é a separação de um segmento do filme por meio da ação de cortar. Essa técnica também pode representar a transição de um plano para outro, ou a mudança de perspectiva quando consideramos o filme finalizado. Além disso, existe o corte feito durante as filmagens, que interrompe a captura de uma cena pela câmera. Independentemente do contexto, todo corte implica na interrupção de um processo, ação, efeito ou ligação. Na montagem, cada corte implica na existência de dois planos subsequentes.

Em cada corte, ou seja, em cada mudança de plano, o que o espectador faz é, no fundo, reavaliar a informação, isto é, tentar perceber a relevância ou a coerência da nova informação. Assim, uma montagem fluida deve buscar um ponto de equilíbrio: a nova informação de um novo plano não deve ser tão sutil que não se perceba a diferença, nem tão contundente que não se perceba a semelhança. Num caso como no outro, tal ausência de equilíbrio significará sempre um salto na imagem. (NOGUEIRA, 2010, p. 150).

Como já mencionado, o processo de montagem de um filme abarca várias fases, sendo uma delas o que comumente chamamos de corte. Ao produzir um filme, é raro que a primeira edição - a primeira organização dos planos na sequência desejada, considerando suas justaposições e raccords - seja a versão que será apresentada ao público. Portanto, são realizadas diversas revisões na montagem do mesmo material. O primeiro corte é conhecido como Rough Cut, que normalmente consiste na organização preliminar dos planos conforme o roteiro. A partir dessa etapa inicial, inicia-se o refinamento das transições e ordens, sendo feitos quantos cortes forem necessários para alcançar a versão final do filme, conhecida como o corte final (ou final cut, em inglês).

Além do processo de edição, o termo 'corte' também se refere ao resultado final da montagem, conhecido como o corte final. Dentro desse contexto, há diversas variantes de montagens finais, geralmente identificadas como 'Corte do Diretor', 'Corte do Produtor', 'Corte Estendido' e outras denominações similares. Cada uma dessas versões apresenta uma perspectiva única do material original, refletindo as escolhas, visões e abordagens específicas de cada profissional responsável por essa edição particular do filme.

Dessa forma, o ato de cortar é consideravelmente mais complexo do que simplesmente dividir fisicamente um trecho do filme; é uma decisão intrínseca ao trabalho do montador, sendo sua responsabilidade escolher o momento do corte e suas possíveis justaposições. Essa escolha está intimamente ligada à construção do discurso que se deseja estabelecer e ao conhecimento das técnicas de montagem.

Dentro dos elementos que compõem a montagem, Eisenstein desenvolveu o que veio a se tornar um dos conceitos mais conhecidos dentro do cinema: O Efeito Kuleshov.

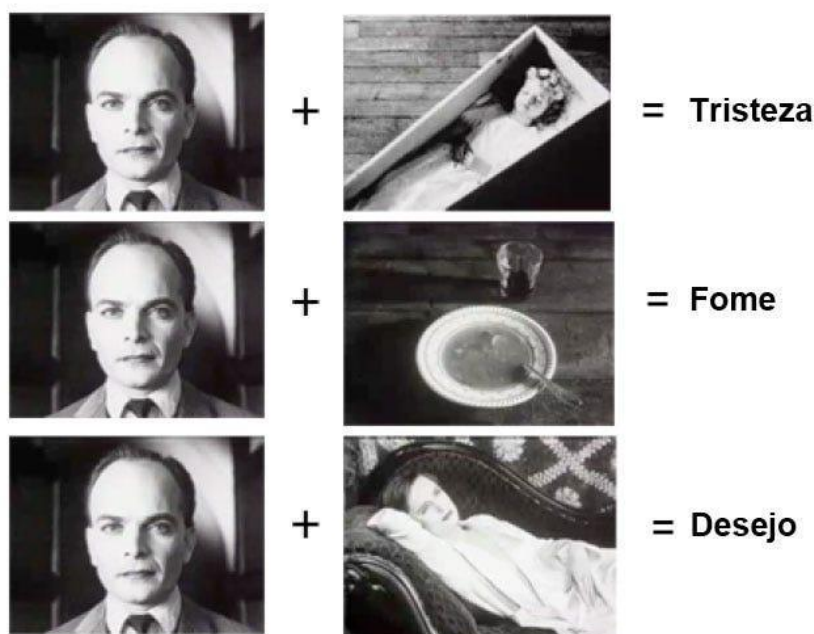
Eisenstein compara o impacto de um corte no cinema com o efeito visual encontrado numa pintura: o observador direciona seu olhar para um elemento específico na pintura, criando uma impressão visual. Essa impressão, por sua vez, entra em conflito com a impressão resultante ao mover os olhos em direção a um segundo elemento, gerando um dinamismo perceptivo que contribui para a apreensão global da obra pictórica.

Na edição de um filme, ocorre um processo semelhante. Cada cena provoca uma impressão visual no espectador. Em seguida, ao introduzir uma nova cena, surge um conflito que resulta em uma nova interpretação ou significado para a obra como um todo. Este choque entre diferentes cenas contribui para a evolução da narrativa e da percepção do público.

É interessante notar que o corte desempenha diversas funções distintas: a função sintática, responsável por organizar sequências e transformar cenas desconexas em uma narrativa coesa; a função cronológica, que manipula a percepção temporal da narrativa, seja de forma cronológica ou dramática; a função geográfica, que por meio da seleção de planos, modifica a percepção espacial e direcional do público; e por fim, a função estética, cuja aplicação varia conforme os gostos individuais e as estratégias dos diretores no campo audiovisual.

Partindo desse ponto, é possível destacar o conceito do Efeito Kuleshov, teorizado por Eisenstein. A dinâmica emocional e o interesse evocados ao longo das sequências de um filme estão intimamente associados a esse efeito. Este princípio sugere que a interpretação de uma cena é influenciada pelo contexto das cenas que a cercam. Abaixo trago uma imagem que ilustra de forma prática o experimento do Efeito Kuleshov, onde Ivan Mozzhujin é o ator em destaque.

Figura1 Efeito Kuleshov



Fonte: Lev Kuleshov Kino (A arte do cinema). Leningrado,1929.

#### 4. Análise de Baby Driver

A presente análise visa explorar a intrincada intersecção entre a montagem cinematográfica e a trilha musical no filme “Baby driver” (2017), dirigido por Edgar Wright.

O longa narra a história de Baby (interpretado por Ansel Elgort), um habilidoso motorista de fuga cuja destreza nas ruas é acompanhada por um tinido persistente em seu ouvido esquerdo, uma lembrança constante de um acidente fatal que vitimou seus pais na infância. Sob a tutela do assaltante profissional Doc (interpretado por Kevin Spacey), Baby se vê envolvido em crimes enquanto tenta saldar uma dívida. No entanto, seu verdadeiro objetivo é libertar-se desse estilo de vida e abraçar uma existência mais pacífica, alinhada à sua natureza compassiva. A música desempenha um papel fundamental na vida de Baby, simbolizando sua conexão com o mundo e agindo como



um antídoto para o tinido constante em seu ouvido, oferecendo-lhe uma espécie de escape emocional.

A análise deste artigo se concentrará na cena inaugural do assalto ao banco, onde a habilidosa montagem cinematográfica se funde à trilha sonora de forma magistral, revelando não apenas a maestria técnica, mas também a profunda simbiose entre imagem e trilha sonora ao longo do filme.

Agora chegamos no ponto central do artigo: como a música cria um clima na cena de abertura em "Baby Driver"? A sincronização entre efeitos sonoros e músicas, assim como visualmente entre os cortes das cenas e a trilha musical, já é uma técnica conhecida e amplamente usada em vários videoclipes musicais. Talvez por essa razão, o filme de Wright seja percebido por alguns críticos como um grande clipe musical.

Baby, o protagonista, tem uma conexão intrínseca com a música, moldando a narrativa do filme pelo seu ponto de escuta. Wright retrata isso cinematograficamente ao imergir todos os elementos do mundo ao redor de Baby na música: A batida da trilha musical acompanha os tiros, explosões e a agitação daquele ambiente tumultuado pelo crime. Contudo, o detalhe mais importante para mim foi a atenção dada a um elemento crucial que acompanha Baby quando ele não está ouvindo música: o zumbido. Embora haja poucos momentos em que o personagem não está imerso na música, quando isso acontece, a presença sutil do zumbido é perceptível, um ruído agudo que fica em segundo plano na trilha sonora do filme. Esse ruído é intensificado quando, no universo do filme, alguém gera um som alto próximo a Baby (por exemplo, fechando a porta de um carro). A meticulosidade da equipe de edição e mixagem de som nesse detalhe revela a habilidade desses profissionais em retratar uma perspectiva através do som, um componente cinematográfico muitas vezes negligenciado pelo público em geral, mais que deixar a experiência cinematográfica muito melhor.

O som em "Baby Driver" não se limita a efeitos sonoros evidentes, como a representação sonora de uma explosão; ele é sutil e contribui para a construção da visão que temos sobre o personagem. Isso ressalta a importância da competência na manipulação de todos os aspectos técnicos em prol de uma narrativa coesa.

Voltando a ao ponto central desse artigo: de que maneira a montagem cinematográfica consegue auxiliar na harmonia entre a música e o mundo retratado em "Em Ritmo de Fuga"? Em um filme que gira em torno de velocidade, é crucial que o ritmo de montagem estabelecido faça sentido, isso implica que cortes rápidos, transições que mantenham a duração dos planos na tela muito curta, são essenciais nos momentos de ação.

Embora possa parecer tentador para os editores sincronizarem os cortes simplesmente com o ritmo da música, isso resultaria em todos os planos na tela tendo exatamente a mesma duração, o que no mínimo, seria algo monótono.

O que foi adotado, por outro lado, foi encontrar uma maneira de se respeitar a dinâmica e a intensidade de cena sem ficar rigidamente preso ao ritmo musical. Os editores procuram equilibrar o impacto dos cortes com a compreensão do espectador sobre o que estava ocorrendo na tela.

Quando um plano apresenta várias informações visuais ou retrata um movimento complexo de um personagem pelo espaço, os editores permitiram que esse plano permanecesse mais tempo na tela. Essa abordagem, de honrar tanto o tempo de cada cena quanto a compreensão do espectador, diferencia "Em Ritmo de Fuga" de outros filmes de ação. Estes, muitas vezes, carecem dessa sincronia meticulosa entre música, som e edição, resultando em confusão para o público. Aquilo que nos guia em sincronia com a música em videoclipes é incorporado em "Baby Driver" como um elemento narrativo, permitindo não apenas a compreensão das cenas de ação, mas também proporcionando uma quase interação com elas, antecipando o que virá na tela com base nas nuances sonoras que percebemos.

## 5. Considerações Finais

Com base nas pesquisas realizadas e na análise aprofundada dos elementos cinematográficos presentes no filme "Baby Driver" (2017), é possível observar a relação intrínseca e impactante entre a montagem e a trilha sonora, revelando uma interconexão singular que redefine a experiência audiovisual. Ao longo deste estudo, explorei a evolução do cinema sonoro desde o seu advento, destacando a

importância da trilha sonora na narrativa cinematográfica e sua influência na percepção do público.

Aprofundando-me na montagem cinematográfica, fundamentada nas teorias de Sergei Eisenstein, explorei a relevância do corte como uma ferramenta poderosa na construção de significados e na criação de tensão narrativa. A análise detalhada de "Baby Driver" permitiu a identificação e compreensão dos elementos de montagem utilizados, evidenciando como a edição está intimamente entrelaçada com a trilha sonora, em uma simbiose que transcende a mera sobreposição de imagem e som.

No decorrer deste trabalho, foi possível perceber como o diretor Edgar Wright utilizou a montagem de forma criativa, sincronizando cada corte e transição com a batida da música. Essa técnica peculiar não apenas acompanha, mas também molda a narrativa do filme, conferindo-lhe um ritmo pulsante e uma dinâmica singular.

A inter-relação entre a montagem e a trilha sonora em "Baby Driver" não se limita apenas à estética, mas atua como um elemento narrativo essencial, delineando a personalidade do protagonista e estabelecendo uma atmosfera envolvente e imersiva para o espectador. A combinação meticulosa entre edição e música não apenas complementa, mas enriquece a experiência cinematográfica, elevando-a a um patamar de excelência técnica e artística.

Portanto, a análise minuciosa dessa obra permitiu compreender de forma mais profunda a influência e a relevância da relação entre montagem e trilha sonora no cinema contemporâneo, evidenciando como esses elementos se entrelaçam para criar uma experiência sensorial única e memorável para o público.

## **6. Agradecimentos**

Este artigo é dedicado à minha família, cujo amor, apoio e encorajamento foram fundamentais em minha jornada acadêmica e profissional. Agradeço a Deus por abençoar minha vida com pais excepcionais que eu tenho, Juliana Costa de Faria e Carlos Henrique de Sousa Paes, que sempre me incentivaram a perseguir meu interesse no campo de Cinema e afins.

Gostaria de agradecer minha profunda gratidão ao Professor Andreson Carvalho por sua orientação valiosa e apoio dedicado durante a realização deste trabalho. A orientação do professor Andreson foi fundamental para o sucesso desse artigo.

### Referências

AUMONT, Jacques. BERGALA, Alain. MARIE, Michel. VERNET, Marc. **A estética do filme**. 9ª Reimpressão. Campinas, SP: Papyrus, 2022.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa, Portugal: Edições Texto & Grafia, 2004.

ADELMO, Luiz; MANZANO, Fernandes. **Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. 1ª Edição. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

CANELAS, Carlos. **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: Os contributos da escola norte - americana e da escola soviética**. Instituto Politécnico da Guarda, Guarda, Portugal, 2010. Disponível em: <[https://scholar.google.com/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=en&user=1Etzi2sAAAAJ&citation\\_for\\_view=1Etzi2sAAAAJ:u5HHmVD\\_u08C](https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=1Etzi2sAAAAJ&citation_for_view=1Etzi2sAAAAJ:u5HHmVD_u08C)> Acesso em 26 de maio de 2023.

CARREIRO, Rodrigo. **O som do filme: Uma Introdução**. 1ª Edição Paraná: Editora UFPR, 2018.

**Em Ritmo de Fuga (Baby Driver)**. Direção: Edgar Wright. Montagem: Paul Machliss. Reino Unido e Estados Unidos da América. Sony Pictures Motions, 2017. Netflix. (115 min), Son., Color.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. 1ª Edição. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1990.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. 1ª Edição. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1990.

JUNIOR, Airton. **A História do Som no Cinema - PARTE I: Cinema Mudo** [São Paulo]: AvMakers, 2021. 1 Video (11 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OBfJKs7hAfo&t=1s>. Acesso em: 12 Out. 2023

JUNIOR, Airton. **A História do Som no Cinema - PARTE II: Som Sincrônico** [São Paulo]: AvMakers, 2021. 1 Video (11 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QgOWvETOIq4>. Acesso em: 12 Out. 2023

JUNIOR, Airton. **A História do Som no Cinema - PARTE III: Adventos Tecnológicos** [São PAULO]: AvMakers, 2021. 1 Video (11 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z3IUHktxRhk>. Acesso em: 12 Out. 2023

LEONE, E., MOURÃO, M.D.G. **Cinema e montagem**. São Paulo: Ática, 1987. 84p. princípios; 111.

LEE-MEDDI, Jeocaz. **Quando o som chegou ao cinema. Manifesto Jeocaz Lee-Meddi**,

20 abr. 2010. Disponível em: <https://jeocaz.wordpress.com/2010/04/20/>. Acesso em: 22 out. 2020.

MANZANO, Luiz. **Som - imagem no cinema**. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem cinematográfica**. São Paulo, Brasiliense, 2005

MIRANDA, Suzana R. **A clássica música das telas: o uso e a formação do tradicional estilo sinfônico**. Ciberlegenda, Niterói, v. 1, n. 24, p. 19-28, 2011.

NOGUEIRA, LUÍS. **Manuais de cinema III: planificação e montagem**. Covilhã: LabCom, 2010.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.