

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

MARCOS ALEX RODRIGUES DO ANDRADE

ENTRE O GESTO E A REDE: O TRABALHO COLETIVO E A FORMAÇÃO DE
ARQUIPÉLAGOS A PARTIR DAS ILHAS DE EDIÇÃO NO BRASIL

CURITIBA

2026

MARCOS ALEX RODRIGUES DO ANDRADE

**ENTRE O GESTO E A REDE: O TRABALHO COLETIVO E A FORMAÇÃO DE
ARQUIPÉLAGOS A PARTIR DAS ILHAS DE EDIÇÃO NO BRASIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, da Universidade Estadual do Paraná, Linha 2 - Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio

CURITIBA

2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Rodrigues do Andrade, Marcos Alex
Entre o Gesto e Rede: o trabalho coletivo e a
formação de arquipélagos a partir das ilhas de edição
no Brasil / Marcos Alex Rodrigues do Andrade. --
Curitiba-PR, 2026.
120 f.: il.

Orientador: Eduardo Tulio Baggio.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade
Estadual do Paraná, 2026.

1. Montagem e edição. 2. Processos de criação. 3.
Audiovisual. 4. Ilha de edição. I - Tulio Baggio,
Eduardo (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

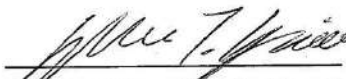
MARCOS ALEX RODRIGUES DO ANDRADE

**ENTRE O GESTO E A REDE: O TRABALHO COLETIVO E A FORMAÇÃO DE
ARQUIPÉLAGOS A PARTIR DAS ILHAS DE EDIÇÃO NO BRASIL**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

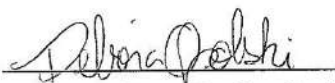
Curitiba, 27/04/2026.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo



Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio

Presidente da Banca (PPG-CINEAV/UNESPAR)



Profa. Dra. Débora Regina Opolski

Membro Interno (PPG-CINEAV/UNESPAR)



Documento assinado digitalmente
FERNANDA BASTOS BRAGA MARQUES
Data: 27/04/2026 16:03:26-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Fernanda Bastos Braga Marques

Membro Externo (pesquisadora independente)

Dedico este trabalho à comunidade de editoras e editores, sobretudo à memória e aos esforços das pessoas que contribuíram para a formação de arquipélagos que tornaram esta pesquisa possível.

AGRADECIMENTOS

À minha companheira de vida, Suylannie, pelo suporte e pelo incentivo constantes ao longo da nossa caminhada, especialmente durante a realização deste mestrado.

Aos meus pais, Marcos e Ana, e à minha irmã, Alana, pelo apoio incondicional e por compartilharem memórias e vivências que me trouxeram até esta pesquisa.

À minha filha, Aurora, pela paciência e compreensão nos momentos em que precisei me ausentar. Ao meu filho, Antônio, que chegou durante a realização da pesquisa e tornou o processo ainda mais desafiador e transformador. É na tentativa de traçar caminhos possíveis para vocês e de iluminar rotas que nunca me foram apresentadas antes que concluo este mestrado com o sentimento de quem acende uma tocha ao final do trajeto, buscando não apenas celebrar o presente, mas iluminar os passos futuros.

À Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) e ao grupo de pesquisa CINECRIARE – Cinema: Criação e Reflexão, pelos excelentes encontros com professores e colegas que trouxeram tanta riqueza para a pesquisa e para a vida.

Ao meu orientador, professor Eduardo Tulio Baggio, que tão generosamente me conduziu ao longo deste percurso. Sua dedicação e paciência ampliaram meu respeito por sua conduta e pela dignidade da docência.

Às professoras Débora Regina Opolski e Fernanda Bastos Braga Marques, pelas valiosas contribuições oferecidas tanto na qualificação quanto na defesa deste trabalho, e à Fernanda, em especial, por ser parte da rede que deu origem à Associação de Profissionais de Edição Audiovisual (edt.).

Ao professor Alexandre Rafael Garcia, pela disponibilidade na suplência da banca e pelas importantes conversas e contribuições compartilhadas ao longo deste processo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida, apoio financeiro fundamental para a viabilização e dedicação a esta pesquisa.

Por fim, a todas e todos que dividem as dores e as delícias do ofício da edição.

“Um ser humano não é uma ilha. Um ser humano pode trabalhar numa ilha, ele pode ter uma, mas nunca é uma ilha. Não é à toa que a gente sempre tenta fazer grupos humanos: signos, times, arquétipos, canções, pátrias, jogos, poemas, introduções de podcasts, pra ver se a gente se conecta. Será que o meu eu chega em você?”

Sabrina Wilkins, podcast O Arquipélago, 2020

RESUMO

Tendo o documentário *Na Ilha* (2020) como elemento disparador, esta dissertação investiga como gestos destinados a conectar ilhas permeiam uma coletividade criadora de arquipélagos, constituindo uma rede de saberes compartilhados na montagem cinematográfica brasileira contemporânea. O trabalho observa como o ofício, tradicionalmente associado ao isolamento, evoluiu para a constituição de “arquipélagos” de práticas interconectadas, revelando as dimensões humanas e coletivas da criação. A pesquisa fundamenta-se em três bases teóricas: o conceito de gesto do pensador Vilém Flusser (2014), compreendido como um “movimento no qual se articula uma liberdade” e aplicado ao ato de conectar planos e profissionais; os conceitos de Redes de Criação e Arquivos de Criação propostos pela pesquisadora Cecília Almeida Salles (2010; 2016), que permitem compreender as estruturas e ambientes onde esses gestos se manifestam e se inscrevem, revelando as ilhas de edição como arquivos vivos saturados de referências e afetos; e a abordagem da Teoria de Cineastas (Penafria et al., 2016), que reconhece as montadoras como potenciais teóricas, valorizando suas reflexões como saber legítimo sobre o processo cinematográfico. Em diálogo com o filme, a pesquisa apropria-se das metáforas estruturais empregadas pelos próprios realizadores para formular as categorias analíticas de “filmes arquipélago” e “filmes mosaico”. A partir dessa categorização, que descreve uma forma de organização capaz de preservar a singularidade de cada profissional retratada em sua respectiva “ilha”, demonstra-se como o gesto de conectar opera em múltiplas camadas: desde a escolha estrutural da obra até a relação íntima das editoras com a matéria-prima, passando pela organização simbólica dos espaços de trabalho. O estudo examina também as distinções terminológicas entre montagem e edição no contexto brasileiro, propondo sua compreensão como facetas indissociáveis de um mesmo corpo criativo, historicamente fragmentado por razões ideológicas, mas reunificado pela prática contemporânea. Em última análise, a pesquisa contribui para os estudos de cinema ao demonstrar como os processos artístico-laborais da montagem refletem uma mudança paradigmática na compreensão da produção audiovisual: menos como procedimentos técnicos isolados e mais como gestos coletivos, subjetivos e interconectados que transformam ilhas aparentemente solitárias em verdadeiros arquipélagos de criação colaborativa.

Palavras-chave: Montagem e edição; Gesto; Redes e arquivos de criação; Ilhas de edição; Filmes arquipélago e filmes mosaico.

ABSTRACT

Taking the documentary *Na Ilha* (2020) as a triggering element, this dissertation investigates how gestures aimed at connecting islands permeate an archipelago-creating collectivity, constituting a network of shared knowledge in contemporary Brazilian film editing. The work observes how the craft, traditionally associated with isolation, has evolved toward the constitution of “archipelagos” of interconnected practices, revealing the human and collective dimensions of creation. The research is grounded in three theoretical foundations: the concept of gesture by thinker Vilém Flusser (2014), understood as a “movement in which a freedom is articulated” and applied to the act of connecting shots and professionals; the concepts of Networks of Creation and Archives of Creation proposed by researcher Cecilia Almeida Salles (2010; 2016), which allow for the understanding of the structures and environments where these gestures manifest and inscribe themselves, revealing editing islands as living archives saturated with references and affects; and the Filmmakers' Theory approach (Penafria et al., 2016), which recognizes editors as potential theorists, valuing their reflections as legitimate knowledge about the cinematic process. In dialogue with the film, the research appropriates the structural metaphors employed by the filmmakers themselves to formulate the analytical categories of “archipelago films” and “mosaic films”. Based on this categorization, which describes a form of organization capable of preserving the singularity of each portrayed professional in their respective “island”, it is demonstrated how the gesture of connecting operates in multiple layers: from the structural choice of the work to the editors' intimate relationship with the raw material, passing through the symbolic organization of workspaces. The study also examines the terminological distinctions between *montagem* (montage) and *edição* (editing) in the Brazilian context, proposing their comprehension as inseparable facets of the same creative body, historically fragmented for ideological reasons, but reunified by contemporary practice. Ultimately, the research contributes to film studies by demonstrating how the artistic-labor processes of editing reflect a paradigmatic shift in the understanding of audiovisual production: less as isolated technical procedures and more as collective, subjective, and interconnected gestures that transform apparently solitary islands into true archipelagos of collaborative creation.

Keywords: Montage and editing; Gesture; Networks and creative archives; Editing room; Archipelago films and mosaic films.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 01: Imagem composta por fragmentos de duas fotografias. À esquerda: meu pai, Marcos Vieira (“Marquinhos”), operando uma câmera de vídeo profissional. À direita: eu, aos sete anos, operando uma câmera semelhante. Fonte: Arquivo pessoal (2026).....	14
FIGURA 02: Frame do filme Na Ilha (2020) com a editora Jordana Berg na sua ilha de edição.....	22
FIGURA 03: Página do artigo de Juan Arroy La Monteuse sobre Marguerite Beaugé na revista Cinémagazine n. 39 de 1925.....	30
FIGURA 04: Frame extraído do filme contendo crédito de Elizaveta Svilova como Ассистент по монтажу (assistente de montagem) em Um Homem com uma Câmera (1929).....	32
FIGURA 05: Frame extraído do filme Um Homem com uma Câmera (1929) em que vemos Elizaveta Svilova em processo de montagem.....	32
FIGURA 06: Frame extraído do filme contendo os crédito de Anne Bauchens como Cutter em Os Dez Mandamentos (The Ten Commandments, 1923).....	36
FIGURA 07: Frame extraído do filme contendo o crédito de Anne Bauchens como Film Editor em Amor Eterno (The Road to Yesterday, 1925).....	36
FIGURA 08: Frame extraído do filme em que o crédito de montagem (assim como o de roteiro, cenografia e direção) é atribuído ao diretor Humberto Mauro em Ganga Bruta (1933)..	39
FIGURA 09: Frame extraído do filme O Grito da Mocidade (1936) contendo crédito de Edição atribuído a Adam Jacko	40
FIGURA 10: Frame extraído do filme Alô, Alô, Carnaval! (1936) contendo crédito de Montagem e Decorações para J. Carlos, Rui Costa e Emílio Casalegno.....	40
FIGURA 11: Frame extraído do filme contendo crédito de Corte e Montagem para Juanita Jacko em Coração Materno (1951).....	41
FIGURA 12: Frame extraído do filme O Cangaceiro (1953) contendo crédito de Edição para Oswald Hafenrichter e Montagem para José Baldacconi e Lúcio Braun.....	42
FIGURA 13: Frame extraído do filme Tico Tico no Fubá (1952) contendo crédito de Chefe de Montagem para Oswald Hafenrichter e Montagem de para Edit Hafenrichter, com o acréscimo dos Assistentes Wladislaw Babuska e Giuseppe Baldacconi.....	42
FIGURA 14: Frame extraído do filme Nas Sendas do Crime (1954) contendo crédito de Chefe	

de Edição para Oswald Hafenrichter e Montagem para Edit Hafenrichter, com o acréscimo dos Assistente para Americo de Souza.....	43
FIGURA 15: Frame extraído do filme Ainda Estou Aqui (2024) contendo crédito de Montagem para Affonso Gonçalves.....	49
FIGURA 16: Frame extraído do filme Retratos de identificação (2014) contendo crédito de Montagem para Anita Leandro, que também assina a direção.....	49
FIGURA 17: Frame extraído do filme Eu não sei dançar, mas danço (2022) contendo crédito de montagem, além de, som, roteiro, direção, produção e fotografia para Fábio Rogério.....	50
FIGURA 18: Frame extraído do filme Eu não sei dançar, mas danço (2022) contendo o curioso crédito de conversas criativas de direção e montagem para Gabriela Caldas, Jean-Claude Bernadet, Marcelo Ikeda e Wesley Pereira de Castro.....	50
FIGURA 19: Frame extraído do filme Os dias com ele (2015) contendo crédito de edição para Julia Murat e Juliana Rojas.....	51
FIGURA 20: Frame extraído do filme O homem que virou armário (2015) contendo crédito de Edição para Tiago Therrien.....	51
FIGURA 21: Frame extraído do filme Ete London (2017) contendo crédito de Edição e Pós-produção para Rafael Ruzene.....	52
FIGURA 22: Frame extraído do filme Nossos espíritos seguem chegando – Nhe’e kuery jogueru teri (2015) contendo crédito de edição/editor para Bruno Huyer.....	52
FIGURA 23: Frame do filme The Cutting Edge: The Magic of Moving Editing (2004) com imagem de arquivo da montadora Verna Fields em sua mesa de corte.....	72
FIGURA 24: Frame do filme The Cutting Edge: The Magic of Moving Editing (2004) com a editora Sally Menke falando sobre seus processos e sua relação com o diretor Quentin Tarantino.....	73
FIGURA 25: Frame do filme Na Ilha (2020) com a editora Natara Ney em sua ilha de edição..	75
FIGURA 26: Frame do filme Na Ilha (2020) com o editor Giba Assis Brasil em sua ilha de edição.....	76
FIGURA 27: Frame do filme Na Ilha (2020) com o editor Eduardo Escorel.....	77
FIGURA 28: Frame do filme Na Ilha (2020) com a editora Karen Harley em sua ilha de edição.....	80

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
1.1 Da ilha ao arquipélago: transformações na prática da montagem.....	14
1.2 Horizontes da pesquisa: Propósitos e intenções.....	17
1.3 Coordenadas da pesquisa: As correntes teóricas.....	18
1.3.1 O gesto de pesquisar, ou o eu pesquisador enquanto gesticulador.....	19
1.3.2 Ver, ouvir e ler a ilha: A Teoria de Cineastas e o pensamento da montagem.....	21
1.3.3 Territórios impregnados: As redes e os arquivos de criação.....	22
1.4 Para além da ilha: As contribuições da pesquisa.....	24
1.5 Síntese introdutória.....	25
2. MONTAGEM E EDIÇÃO: UMA ANÁLISE TERMINOLÓGICA.....	26
2.1 Raízes conceituais.....	27
2.1.1 A montagem europeia entre a vanguarda francesa e a teoria soviética.....	28
2.1.2 De cutter à editora: a gênese da edição nos EUA.....	33
2.2 Primeiros créditos no Brasil e a flutuação dos termos.....	38
2.3 A chegada da televisão e a fragmentação terminológica no Brasil.....	44
2.4 A recomposição do corpo criativo: uma proposta integradora.....	53
3. O GESTO DE CONECTAR EM NA ILHA (2020).....	58
3.1 Sobre o gesto flusseriano: fundamentos teóricos.....	59
3.2 Plano geral: a escolha pelo arquipélago.....	64
3.2.1 Escolhas e bússolas.....	66
3.2.2 Filmes arquipélago e filmes mosaico.....	68
3.3 Plano médio: As ilhas como arquivos vivos de criação.....	74
3.4 Plano fechado: a matéria-prima e a tensão criativa.....	78
3.4.1 A tensão criativa: o gesto em ação.....	81
3.4.2 Síntese dialética: roteiro, filmagem e edição.....	82
4. A EXPANSÃO DO ARQUIPÉLAGO.....	84
4.1 Podcasts como nós de uma rede comunicacional.....	85
4.2 Associações e a formalização da rede.....	89
4.2.1 Ilhas remotas: tecnologia como gesto de conectar.....	94
4.3 Publicações e encontros como arquivos em expansão.....	97
4.4 O arquipélago como ecossistema em expansão.....	103
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
5.1 Da ilha ao arquipélago: sínteses e implicações do gesto de conectar.....	106
5.2 Horizontes futuros: novas ilhas, novas conexões.....	108
REFERÊNCIAS.....	112

1 INTRODUÇÃO

Editoras ou montadoras¹ estão presentes nas últimas etapas da criação de qualquer obra audiovisual, seja ela de pequeno, médio ou grande porte, atendendo a fins comerciais ou não, são essas pessoas que compõem as últimas etapas de toda uma cadeia criativa que, não raro, também nasce de um processo íntimo e individual de escrita pelas mãos dos roteiristas. As etapas de pós-produção, que surgem ao apagar das luzes do set quando as câmeras são desligadas e as imagens, comumente produzidas em ambientes de coletividade e múltiplas funções, são armazenadas e voltam a compor processos solitários e mais individualizados. Tais etapas, ainda hoje, são muito semelhantes àquelas descritas no posfácio do livro publicado originalmente em 1992 por Walter Murch e que descreve brevemente como seria essa “alfaiataria” em meados de 1900:

No primeiro quarto do século XX, a sala do editor de um filme era um lugar tranquilo, equipado apenas com uma enroladeira, uma tesoura, uma lente de aumento e a certeza de que a distância da ponta do nariz aos dedos de uma mão esticada representava mais ou menos três segundos. Naqueles dias manuais, pré-mecânicos - aproximadamente de 1900 a 1925 -, a sala de corte era uma alfaiataria tranquila onde o tempo era medido pelo pano. A editora (muitos editores então eram mulheres) via o filme projetado logo que chegava do laboratório, e depois reexaminava os quadros estáticos com a lente de aumento lembrando como eram em movimento e cortando com a tesoura onde achava correto. (Murch, 2004, p. 81)

Ao longo de aproximadamente um século, diversas mudanças ocorreram impulsionadas por avanços tecnológicos neste e em tantos outros processos. O que antes era manual passou a ser mecânico com a introdução da Moviola (Murch, 2004) até chegarmos ao digital. E embora tesouras, lentes de aumento e panos tenham sido gradativamente transfigurados em computadores e *softwares* de edição não linear com cliques e *timelines*, o aparente distanciamento operacional da edição ou montagem², em relação aos demais processos e trabalhadoras, além do isolamento fruto da natureza do ofício, parecem ter permanecido e, de modo geral, pouco conhecemos desses espaços de criação.

¹ Embora a gramática normativa utilize o masculino como gênero neutro, em alguns casos esta dissertação optará pela utilização propositiva do gênero feminino gramatical para se referir à coletividade de profissionais (montadoras, editoras, pesquisadoras etc). Tal escolha justifica-se pela historiografia do campo, originalmente feminina, e pela intenção de reparar e dar visibilidade às mulheres montadoras e editoras que compõem a pluralidade do arquipélago de criação aqui investigado.

² Nesta dissertação, os termos edição e montagem são utilizados como sinônimos intercambiáveis. Essa alternância rítmica busca refletir a hipótese central de que ambos compõem um corpo criativo único e indissociável, desconstruindo a hierarquia histórica que os fragmentou.

1.1 Da ilha ao arquipélago: transformações na prática da montagem

A gênese desta pesquisa remonta a percepções iniciais e vivências pessoais no universo audiovisual, ocorridas entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000. O contato com a área, mediado pela atuação profissional do meu pai, Marcos Vieira do Andrade, um operário do audiovisual que trabalhou em emissoras de TV e produtoras em diversos estados brasileiros, mas principalmente no Rio Grande do Norte e no Rio de Janeiro, tendo iniciado a vida profissional com a edição de vídeo em ilhas de edição U-matic³ e em seguida passando a operar câmeras de vídeo, assumindo na sequência a função de diretor de fotografia. Desde os anos 80 participou da realização de diversos materiais publicitários, videocliques e documentários, oportunidades que também me permitiram ter um contato com a produção audiovisual desde a infância, ainda que àquela época esse contato ocorresse de forma bastante despretensiosa.



FIGURA 01: Imagem composta por fragmentos de duas fotografias. À esquerda: meu pai, Marcos Vieira (“Marquinhos”), operando uma câmera de vídeo profissional. À direita: eu, aos sete anos, operando uma câmera semelhante. Fonte: Arquivo pessoal (2026).

³ Formato de videocassete que utilizava uma fita magnética de três quartos de polegada, encapsulada em um cartucho de plástico. Lançado pela Sony em 1971, foi o primeiro formato a colocar a fita dentro de um cartucho, tornando-o um dos primeiros sistemas de videocassete.

Porém, sem dúvida alguma, a vivência em produtoras, estando em sets, estúdios e principalmente nas ilhas de edição⁴, observando o trabalho de editores⁵, me colocou precocemente em uma posição de observação privilegiada, uma vez que o acesso a esses espaços costumava ser bastante restrito, por causa dos custos elevados dos equipamentos, possíveis riscos processuais e importância de preservação dos materiais brutos, entre outros fatores. Nesse contexto de imersão, tive meu primeiro contato com o Final Cut Pro⁶. Embora o mercado já contasse com outros softwares pioneiros na edição não linear, a chegada desse programa evidenciava uma transição profunda. A ferramenta acenava para uma certa democratização do ofício ao permitir que a montagem ocorresse em computadores domésticos, um contraste significativo em relação às ilhas tradicionais, cujas estruturas exigiam maquinários dedicados, pesados e custos de implantação exorbitantes. Contudo, é preciso olhar para essa ideia de democratização com cautela. Restrita aos sistemas macOS, cujos valores de aquisição no Brasil eram altíssimos, a nova configuração mantinha a prática da edição submetida a severos recortes socioeconômicos, perpetuando, de outras formas, a exclusividade daquele ambiente.

No início dos anos 2000, as ilhas de edição ainda eram percebidas como espaços de criação artístico-laborais restritos e privilegiados. Àquela época o acesso em algumas ilhas era controlado por senhas, conferindo um prestígio particular aos autorizados a frequentá-las. Essa exclusividade e a própria característica operacional contribuía para a criação de uma imagem de isolamento, onde editoras, muitas vezes, não se relacionavam entre si, gerando a impressão de que estariam “ilhadas” e, conseqüentemente, desconectadas de seus pares e do processo coletivo de produção.

O livro *Na Ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica* (2022) foi escrito por Julia Bernstein e Vinícius Nascimento, com o auxílio de Piero Sbragia e Bem Medeiros, em um processo de expansão das conversas realizadas anteriormente para o documentário *Na Ilha*

⁴ A origem do termo “ilha de edição” remete principalmente à disposição física dos equipamentos nas produtoras e emissoras de TV nas eras analógica e linear. Monitores, VTRs e mesas de corte eram organizados em bancadas fechadas (geralmente em formato de “U” ou “L”), criando um ambiente espacial e acusticamente isolado do restante do estúdio. Esse confinamento ergonômico e técnico, que envolvia a edição em um espaço autônomo e solitário, cunhou o termo que hoje contrasta com a emergência das práticas em rede.

⁵ O uso do gênero masculino aqui, contrariando a nota-de-rodapé utilizada no início do texto, justifica-se por, na minha experiência pessoal, durante esses primeiros contatos, ter conhecido apenas editores do gênero masculino.

⁶ *Software* de edição de vídeo não linear desenvolvido primeiramente pela Macromedia Inc. e atualmente pela Apple Inc. para seu sistema operacional macOS.

(2020), também dirigido e editado pela dupla. No prefácio dessa obra, o professor, montador e primeiro presidente da Associação de Profissionais de Edição Audiovisual (edt.), Fernando Vidor, confirma as percepções que tive àquela época, ainda que de forma embrionária:

Por fim, é bom lembrar que, até pouco tempo atrás, os editores costumavam ficar isolados em suas ilhas e, tirando esbarros nos corredores das produtoras ou amizades pessoais, conversavam pouco sobre o ofício. Se hoje estamos mais próximos - em escolas de cinema, cineclubes, redes sociais ou associações como a edt. (Associação de Profissionais de Edição Audiovisual) e a AMC (Associação de Montadores de Cinema), a leitura dessas conversas pode alimentar novos encontros, novas trocas de ideias e experiências, que nos permitem evoluir e cultivar a paixão pela montagem. (Vidor, 2022, p. 12-13)

Uma mudança significativa na minha percepção a respeito do isolamento ocorreu por volta de 2018, com o surgimento de iniciativas como os podcasts *Sala de Edição* e *O Arquipélago*, ambos realizados por editores e editoras e centrados em discutir questões técnicas, criativas, subjetivas, percepções e impressões pessoais a respeito do ofício e dos aspectos humanos por trás dele. Percebi portanto um aumento no número de profissionais discutindo seus processos de edição e, conseqüentemente, um público crescente interessado nessas conversas que ultrapassava os já conhecidos fóruns e grupos de discussão do início dos anos 2000. Essa virada de chave sugeriu que as ilhas de edição começavam a se transformar em “arquipélagos”, uma metáfora que denota uma forma de organização capaz de preservar as individualidades (as ilhas) ao mesmo tempo em que, sem descaracterizá-las, estabelece conexões e relações entre elas.

Para melhor compreensão do percurso traçado neste trabalho, é importante explicitar que o conceito de “arquipélago” opera em uma dupla dimensão analítica ao longo do texto. Primeiramente, ele é acionado em seu viés socioprofissional, servindo como metáfora para a rede de saberes, afetos e articulações institucionais que conectam as profissionais outrora isoladas em suas “ilhas de edição”, conformando uma comunidade integrada. Em um segundo momento, o termo é mobilizado em sua dimensão estético-estrutural, designando uma categoria específica de construção fílmica (o “filme arquipélago”). Nessa acepção estrutural, a edição organiza a obra preservando a integridade espaço-temporal e a singularidade das narrativas de cada personagem, em oposição a uma diluição das partes em prol de um mosaico homogêneo.

É precisamente na articulação dessa dimensão socioprofissional que a chegada da cibercultura e das tecnologias interativas atuou como um catalisador, facilitando as conexões

e intensificando a busca por espaços de troca. Fóruns, hiperlinks e mensagens instantâneas criaram novas dinâmicas sociais, onde dúvidas, conhecimentos e indicações passaram a ser compartilhados continuamente em ambientes virtuais. Essa evolução, somada a outros fatores que colaboraram para uma democratização, ainda que parcial, dos processos integrados de edição, contribuiu para a formação de um cenário relativamente mais plural e diverso na pós-produção brasileira, fortalecendo a rede de apoio que sustenta esse corpo criativo.

Portanto, a presente dissertação é resultado de uma investigação a respeito de como os gestos de coletividade que partem das ilhas de edição constituem práticas colaborativas. A perspectiva metodológica adotada articula a experiência empírica à reflexão teórica. O ponto de partida para esta investigação reside justamente nas vivências e percepções pessoais de como o trabalho de editoras, tradicionalmente associado a um espaço de isolamento, tem evoluído para a constituição de “arquipélagos” de criação.

Utiliza-se como disparador dessas discussões o já citado documentário *Na Ilha* (2020), dirigido e montado por Julia Bernstein e Vinícius Nascimento, que nos possibilita acompanhar 20 editoras e editores⁷ refletindo sobre seu ofício, comentando histórias da montagem, suas particularidades e técnicas, além de analisar essa “alfaiataria” contemporânea de dentro de suas próprias ilhas de edição. Essa abordagem permite constatar indícios de seus gostos pessoais, referências, preferências arquitetônicas, organizações e orientações espaciais presentes nesses espaços físicos.

1.2 Horizontes da pesquisa: Propósitos e intenções

A partir das inquietações sobre o isolamento histórico da sala de corte e das novas dinâmicas colaborativas impulsionadas pelos espaços digitais, esta pesquisa tem como objetivo geral investigar a hipótese de que a reconfiguração da práxis não ocorre apenas por vias tecnológicas, mas sobretudo por articulações humanas. Buscando entender como a manifestação de gestos a fim de conectar ilhas permeia uma coletividade criadora de arquipélagos, constituindo uma rede de saberes e experiências compartilhadas, pretende-se, portanto, examinar as implicações desses gestos para a compreensão do trabalho coletivo no

⁷ As editoras e os editores presentes no filme são: Cristina Amaral, Daniel Rezende, Eduardo Escorel, Eduardo Serrano, Giba Assis Brasil, Joana Colier, Jordana Berg, Karen Akerman, Karen Harley Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Mair Tavares, Márcio Hashimoto, Marília Moraes, Máximo Barro, Natara Ney, Pedro Bronz, Quito Ribeiro, Sérgio Mekler e Vânia Debs.

cinema brasileiro contemporâneo e como eles contribuem para a formação de redes de trabalho e para o desenvolvimento de uma perspectiva sobre a natureza coletiva da produção cinematográfica.

Para alcançar o objetivo geral, a investigação adota os seguintes objetivos específicos: (i) analisar e discutir as escolhas contidas no filme *Na Ilha* (2020); (ii) examinar as possíveis similaridades, diferenças e influências nas escolhas e preferências por trás das terminologias *montagem* e *edição*, acreditando que as palavras que empregamos para definir esse processo criativo não são neutras; (iii) estabelecer uma definição mais adequada para uma ideia a respeito de filmes arquipélago e filmes mosaico⁸, duas categorias de filmes documentários que se definem a partir de escolhas estabelecidas na montagem; (iv) investigar como as conexões realizadas nos espaços de criação operacionalizam gestos criativos que habitam e dão sentido às ilhas de edição enquanto *arquivos vivos*, buscando relacionar os conceitos de *redes de criação* com a formulação do *gesto* flusseriano e a abordagem proposta pela *Teoria de Cineastas*.

1.3 Coordenadas da pesquisa: As correntes teóricas

Central a esta investigação, sobretudo a este capítulo introdutório, é a compreensão do *gesto de pesquisar*, uma atitude que permeia a própria concepção e desenvolvimento deste estudo, refletindo uma busca por valores e sentido na prática profissional e acadêmica. Para tanto, este trabalho se fundamenta em bases teóricas específicas, como a *Teoria de Cineastas* (Penafria et al, 2016), os conceitos de *Redes de Criação* (Salles, 2014) e *Arquivos de Criação* (Salles, 2010), propostos por Cecília Salles, e a noção de *gestos* na perspectiva de Vilém Flusser (2014). A escolha por estas bases teóricas justifica-se pela sua complementaridade: enquanto Flusser nos oferece a ferramenta para analisar o gesto e a *ação* intencional da edição, Salles nos permite compreender as *estruturas* e os *ambientes* onde esses gestos ocorrem e se inscrevem e a Teoria de Cineastas nos possibilita considerar as pessoas que transitam nesses ambientes, modificam as estruturas e articulam as ações.

⁸ Os conceitos e definições de filmes arquipélago e filmes mosaico serão discutidos especificamente no subcapítulo 3.2.2 *Filmes arquipélago e filmes mosaico* (p. 56).

1.3.1 O gesto de pesquisar, ou o eu pesquisador enquanto gesticulador

Antes de prosseguirmos julgo necessário esclarecer que o *gesto de pesquisar*, neste trabalho, distancia-se do modelo tradicional e “burguês”, que busca conhecer objetos inanimados de forma “pura, objetiva e exata”, nas definições de Flusser (2014, p. 47). Flusser argumenta que o pesquisador burguês se dedica a objetos “sem interesse”. No entanto, o próprio Flusser aponta para o surgimento de um novo tipo de pesquisa, que se assume como “vital”, sendo simultaneamente “gesto estético, ético e de conhecimento” (2014, p. 53). Essa nova pesquisa não é um gesto de um “sujeito transcendente”, mas sim de um “ente mergulhado no mundo, interessado nele e em modificá-lo aproximadamente de acordo com suas necessidades, sonhos e desejos” (2014, p. 47).

A concepção de Vilém Flusser a respeito do gesto (2014) nos oferece um arcabouço fundamental para a compreensão da ação humana como manifestação de liberdade. Em contraste com a pesquisa tradicional, caracterizada por seu foco na manipulação de objetos inanimados, a nova pesquisa surge como um “gesto vital”, que se manifesta na plenitude da vida e integra aspectos estéticos, éticos e de conhecimento. A distinção moderna entre ciência, arte e política se desfaz, pois toda pesquisa autêntica torna-se portanto espontaneamente, política, artística e científica. O pesquisador se insere em uma circunstância de problemas vitais, e a proximidade desses problemas define o interesse e o mundo em que se encontra. A nova pesquisa é fundamentalmente intersubjetiva. O pesquisador não está isolado, mas em diálogo com outros que também investigam, buscando um conhecimento que se constrói coletivamente. O tempo e o espaço são redefinidos: o tempo não é um fluxo linear, mas um suporte onde os problemas se aproximam do futuro, e o passado é memória disponível no presente. As escalas de medição da ciência objetiva são abandonadas em favor de uma visão revolucionária da realidade, onde a pesquisa visa a crescente liberdade dos que estão no mundo, e não o poder sobre ele.

Flusser argumenta ainda que a ideologia do “conhecimento objetivo” pressupõe uma distinção entre sujeito e objeto que não se sustenta na realidade. O próprio gesto da pesquisa demonstra que sujeito e objeto estão sempre entrelaçados, de tal forma que a relação concreta do gesto é que gera os conceitos de sujeito e objeto como extrapolações ideológicas. A ideia de “pureza” na pesquisa, que a desvincula de valores, é desmascarada como uma ideologia falaciosa. O gesto de pesquisar é, em sua essência, um ato humano, de um ser que deseja e

sofre. A pesquisa considerada “pura” e eticamente neutra é descrita como um gesto enganoso e alienado, podendo tornar-se criminosa quando aplicada a questões de interesse humano, como injustiças ou liberdade.

A nova pesquisa é fundamentalmente intersubjetiva. Eu, enquanto pesquisador, não estou isolado, mas em diálogo com outros que também investigam, buscando um conhecimento que se constrói coletivamente. Mais significativa ainda é a constatação flusseriana de que, na pesquisa contemporânea, “não dizemos, pois, que nós pesquisamos o mundo, mas que somos, em um dos nossos aspectos, pesquisa do mundo. Porque não cremos mais que gesticulamos, mas que somos gesticulação” (Flusser, 2014, p. 53), demonstrando um entrelaçamento entre “sujeito” e “objeto”. Essa transformação percebida no gesto de pesquisar torna-se ainda mais significativa quando percebemos que, nas palavras do filósofo, “há indícios de mutação nos nossos gestos” e que “por tais mutações se manifestaria, se forem fato, modificação da maneira pela qual estamos no mundo” (Flusser, 2014, p. 43). A escolha pela primeira pessoa e por julgar pertinente trazer na introdução um relato pessoal que aponte para um embrião do que viria a ser a presente pesquisa, também justifica-se por essa nova perspectiva, que valoriza o engajamento e a experiência pessoal como ponto de partida para a investigação. Minhas percepções iniciais e a forma como as trago para o texto corroboram com essa nova forma de pesquisar sobre a qual Flusser escreve.

Tal reformulação epistemológica também encontra eco na abordagem da Teoria de Cineastas, ao dissolver as fronteiras tradicionais entre sujeito pesquisador e objeto pesquisado, permitindo que tanto as montadoras quanto este texto acadêmico se constituam como operações gestuais de conhecimento. O que Flusser identifica como o caráter “vital” da nova pesquisa manifesta-se tanto nas ilhas de edição quanto na própria escritura desta dissertação, que se assume não como análise externa, mas como extensão da trama investigativa que conecta pessoas criadoras, processos e reflexões teóricas. Por isso mesmo, essa redefinição metodológica dialoga com os desejos que impulsionam a criação de arquipélagos, constituindo-se como uma prática que reconhece a dimensão existencial e transformadora do ato de investigar.

Portanto, a presente pesquisa não se limita a ser uma percepção de uma rede, ela constitui-se como um nó acadêmico dentro dessa mesma rede, tecendo ativamente as conexões entre a teoria e a prática. Este trabalho não é apenas sobre o arquipélago, ele é uma extensão dele, contribuindo para a mesma rede de conhecimento que estuda.

1.3.2 Ver, ouvir e ler a ilha: A Teoria de Cineastas e o pensamento da montagem

Aliado a essa nova perspectiva a respeito do gesto de pesquisar está relacionada também a ideia contemporânea de “Ver, ouvir e ler os cineastas”, abordagem defendida pela Teoria de Cineastas. Dentro das propostas defendidas por esta abordagem destaco dois pontos que considero importantes para a presente pesquisa:

1. “cineasta” é um termo que se alarga a todo e qualquer criativo para além do realizador (são disso exemplo, os atores e atrizes, montadores/as, diretores de fotografia, etc.); (...) 3. o principal material bibliográfico de apoio ao investigador devem ser livros, manifestos, cartas, entrevistas, ou outros mas, sempre dos próprios cineastas; (Penafria et al., 2016, p. 10)

O documentário *Na Ilha* (2020) é um exemplo dessa abordagem, pois permite “ouvir e ver” montadores brasileiros refletindo sobre seu ofício, técnicas e vivências. Essa obra não apenas preenche uma lacuna, mas também se configura como um “ato teórico”, na concepção de Jacques Aumont (2008). A edição, como um dos elementos centrais na constituição do filme, e a editora, como uma teórica em potencial, contribuem para a teoria do cinema com seus pensamentos, reflexões e criações. Renato Vallone, montador, descreve de forma assertiva essa dimensão do ofício, demonstrando como a subjetividade e a experiência se fundem no processo criativo e se conecta com a próxima base teórica por meio das *redes de criação*:

o reconhecimento da sublime experiência COLETIVA de se fazer cinema e, com isso, iluminar autorias, essas compostas de singularidades que precisam ser protegidas, inclusive juridicamente no campo do trabalho (...) A montagem é o ato trágico e radical da escritura de um filme, em que todos os processos anteriores são consolidados generosamente num modo de existência que abre o portal para o seu nascimento. Muitos pensamentos e teorias da montagem reconhecidos mundialmente já apontaram e apontam isso, de diversas maneiras. E não é uma prática de anulação de outros processos, pelo contrário, é onde se amalgama e dá forma à todos os encontros (humanos, não-humanos e artísticos) no decorrer do sonhar um filme de ficção, documentário e/ou de não-ficção. (Vallone, 2024)

Aumont argumenta que, embora “um filme não seja uma teoria” (2008, p. 30), ele pode ser um “ato teórico”. Isso significa que a obra, em sua capacidade de atuação e inovação, contribui para a compreensão de seu próprio campo. *Na Ilha*, ao expor as particularidades da “alfaiataria” contemporânea da montagem a partir dos depoimentos dos profissionais em suas

próprias ilhas de edição, não apenas documenta, mas também reflete e teoriza sobre o processo e a coletividade inserida na práxis. Ao dar voz às montadoras e expor suas vivências, o filme transforma a edição de um procedimento técnico-operacional em um ato criativo multifacetado, onde a subjetividade individual e as relações de coletividade são indissociáveis. Essa perspectiva é crucial para desmistificar a montagem e evidenciar a riqueza dos processos artístico-laborais envolvidos.

Essa abordagem, que compreende o filme como um ato de teoria e a editora como uma teórica, estabelece a base para analisarmos como as experiências individuais e coletivas se manifestam na prática da montagem. O próximo passo é entender como essas manifestações se estruturam em redes e arquivos, que funcionam como suportes materiais e conceituais para a criação. A montagem, portanto, não é apenas um processo solitário, mas um conjunto de gestos criativos que se somam a uma complexa rede de conhecimentos e interconexões, dando forma ao filme e, ao mesmo tempo, influenciando o fazer de outros profissionais.

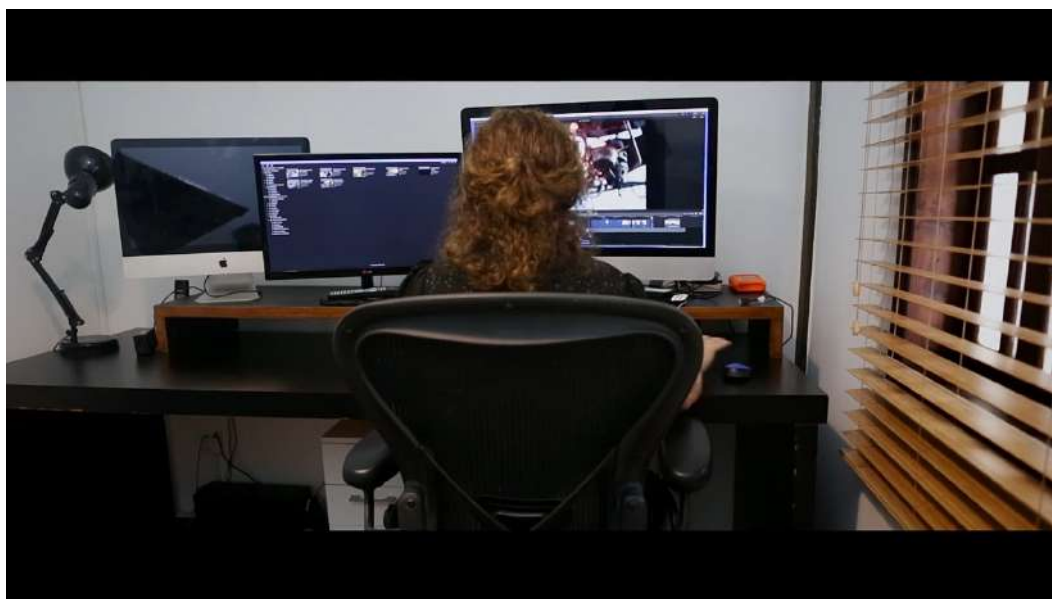


FIGURA 02: Frame do filme *Na Ilha* (2020) com a editora Jordana Berg na sua ilha de edição.

1.3.3 Territórios impregnados: As redes e os arquivos de criação

Se o gesto, como tratado por Flusser, representa uma manifestação humana de ser e estar no mundo, ou seja, uma ação, quais são então os espaços, estruturas e ambientes em que

esse gesto atua, forma ou modifica? Para responder, recorreremos aos conceitos apresentados por Cecília Salles que, longe de uma visão romântica do criador como um gênio isolado, define as redes criativas como sistemas dinâmicos onde os processos artísticos se desenvolvem pela interação entre artistas, materiais e contextos. Nessa perspectiva, o artista não é uma entidade autônoma, mas um “sujeito histórico, culturalmente sobredeterminado, inserido em uma rede de relações” (Salles, 2010, p. 145) em uma atividade que exige diálogo, conforme detalha a autora:

Os processos de criação são, portanto, parte dessa efervescente atividade dialógica, que atuam nas brechas ou nas tentativas de expressão de desvios proporcionados e, ao mesmo tempo, responsáveis por esse clima em ebulição. A obra, um sistema aberto em construção, age como detonadora e uma multiplicidade de interconexões. (Salles, 2010, p. 145)

Compreender a criação como uma rede significa, portanto, reconhecer que cada escolha criativa ou movimento processual emerge de um campo de múltiplas conexões. No cinema, uma arte eminentemente colaborativa, essa noção é fundamental para entender como as práticas individuais se conectam para formar um todo coeso. Cabe esclarecer que o termo *gesto* é usado tanto por Flusser quanto por Salles, porém em chaves interpretativas distintas: enquanto a interpretação de Flusser foca na manifestação fenomenológica de comunicação intersubjetiva, Salles enfatiza os vestígios do impulso processual da criação como *gestos inacabados* (2004). Contudo, nesta pesquisa utilizaremos predominantemente a noção de Flusser a respeito do gesto ao examinarmos as decisões de editoras enquanto manifestações típicas das experiências humanas. Quanto à perspectiva de Salles, levaremos em consideração as suas definições a respeito das redes e dos espaços de criação enquanto arquivos vivos ao analisarmos as ilhas de edição como nós ativos em uma rede colaborativa de significados.

Os conceitos de *Redes de Criação* e *Arquivos de Criação*, desenvolvidos por Cecília Salles, oferecem uma lente conceitual para compreender a natureza processual e interconectada da montagem cinematográfica. A ideia de rede é entendida como singularidades processuais que revelam “as interações entre as escolhas dos procedimentos no processo de construção da obra e a definição daquilo que o artista quer de sua obra” (Salles, 2016, p. 125). Essa abordagem permite examinar a lógica que rege processos compartilhados, como os percebidos na edição. A estrutura da rede, em sua definição, inclui sua própria dinâmica, com uma interconexão instável no tempo, onde a gênese e a transição para formas mais complexas são consubstanciais. Essa perspectiva relacional da criação, segundo Salles

(2016, p. 27), dialoga intimamente com o pensamento da complexidade, descrevendo a rede criativa como um sistema no qual interações e turbulências dão origem a fenômenos de organização, estruturando a obra mesmo a partir da desordem e do imprevisível.

Complementarmente, os Arquivos de Criação (Salles, 2010) expandem a abrangência da documentação para os estudos de processos criativos, propondo uma análise das singularidades de cada caso. Salles argumenta que, em vez de analisar a gênese de uma obra acabada e perfeita, o foco deve ser na mobilidade das buscas e na sutil manifestação das tendências dos processos e na singularidades das suas mediações (2010, p. 13 e 16). Assim, qualquer obra ou documento relacionado ao trabalho criativo é considerado um índice dessa tendência. Isso implica que a criação é um processo falível, com idas e vindas, mas que possui uma tendência inerente. A autora enfatiza que elementos aparentemente dispersos estão interligados por meio de inferências, e que a ação transformadora conecta um elemento inferido a outro.

Ao aplicar esses conceitos à edição, é possível entender o processo não como uma mera sequência de cortes, mas como um emaranhado de decisões, escolhas e interações que se desdobram em uma rede complexa. A compreensão dos arquivos da montagem como documentos do processo criativo e a percepção da ilha de edição enquanto espaço criativo, revela a dinâmica da criação e a interdependência entre as individualidades e o coletivo.

1.4 Para além da ilha: As contribuições da pesquisa

Esta pesquisa busca contribuir para o campo dos estudos de cinema e artes do vídeo ao oferecer uma perspectiva investigativa e reflexiva a respeito da compreensão da evolução da montagem no Brasil, transcendendo a visão meramente técnica para abraçar suas dimensões coletivas e criativas. Ao integrar a abordagem da Teoria de Cineastas às perspectivas de Flusser sobre o gesto e de Salles sobre redes e arquivos de criação, o trabalho propõe um modelo analítico que pode ser aplicado a outros processos artístico-laborais no audiovisual.

A mudança de paradigma no campo da edição é notável. Se antes o conhecimento e a prática eram restritos aos poucos que conseguiam ter acesso, hoje ela é consideravelmente mais aberta, discutida e problematizada, sendo distribuída para que cada um a interprete e colabore com a ampliação da práxis. Dessa forma, a pesquisa também visa fortalecer a Teoria de Cineastas, ao demonstrar como as obras e as vozes das próprias realizadoras podem gerar

conhecimento teórico relevante. Os processos criativo-laborais refletem uma mudança significativa na compreensão da produção audiovisual contemporânea: menos como um conjunto de procedimentos técnicos isolados e mais como um processo coletivo, subjetivo e interconectado. É essa mudança de paradigma, de um gesto isolado para um gesto de coletividade, que a pesquisa busca investigar, partindo de uma perspectiva pessoal e engajada que se alinha à “nova” pesquisa descrita por Flusser.

1.5 Síntese introdutória

Este capítulo introdutório delineou o percurso e as bases conceituais que guiam a investigação. A transição das “ilhas” para os “arquipélagos” na prática da montagem cinematográfica reflete uma profunda mudança na maneira de estar-se no mundo, um movimento que se manifesta na redefinição do “gesto de pesquisar” e na valorização das redes e arquivos de criação.

No entanto, antes de seguirmos para a análise de como esses gestos de coletividade se manifestam no documentário *Na Ilha* (2020), torna-se fundamental examinar o vocabulário específico utilizado para descrever e compreender a montagem cinematográfica. As palavras que empregamos para definir esse processo criativo não são neutras; elas carregam consigo conceitos, tradições e perspectivas que moldam nossa compreensão do ofício. O exame crítico desse léxico nos permitirá estabelecer uma base mais sólida para a análise posterior, revelando como a linguagem empregada pelos próprios profissionais e pesquisadores tanto reflete quanto constrói a realidade de suas práticas.

No próximo capítulo adentraremos o debate histórico e terminológico que busca distinguir as práticas de *montagem* e *edição*. A partir dessa reflexão, justificarei as razões pelas quais assumi, no escopo deste trabalho, o uso indissociável de ambos os termos, tratando-os como manifestações de um mesmo corpo criativo. Considero que essa seja uma preparação necessária para compreendermos melhor como, no capítulo subsequente, o documentário *Na Ilha* (2020) poderá ser configurado como a manifestação de um gesto para operacionalizar conexões, na perspectiva flusseriana, tecendo redes de saberes e experiências que transformam as ilhas em um verdadeiro arquipélago de conhecimento.

2. MONTAGEM E EDIÇÃO: UMA ANÁLISE TERMINOLÓGICA

No cenário do audiovisual brasileiro, os termos *montagem* e *edição* são frequentemente empregados de forma intercambiável, tanto no discurso cotidiano quanto em alguns contextos profissionais e acadêmicos. Embora, a depender do campo, exista a prevalência de um termo ou outro, por trás dos cortes de um filme continuam sendo creditados, ou autodenominados, montadoras e editoras; nas faculdades e cursos livres de Cinema existem tanto disciplinas de montagem quanto de edição; os festivais premiam ora montagem, ora edição. Essa aparente sinonímia, contudo, oculta uma trajetória de diferenças históricas, sugerindo divergências conceituais e intencionalidades que são fundamentais para uma compreensão mais adequada e que podem nos auxiliar a ter um uso mais consciente e crítico das palavras.

A flexibilidade no uso desses termos não parece ser apenas uma questão semântica superficial, mas reflete uma tensão subjacente sobre a função primordial desse importante processo de “combinar imagens e sons” (Escorel, 2015, p. 01) que acontece na etapa de pós-produção: seria ela primariamente um ofício voltado para a continuidade narrativa ou uma arte de provocação intelectual e estética? Poderia ser ambas? A existência desta possível dualidade revela um diálogo contínuo sobre a natureza e o propósito desta operação na pós-produção, além de suas influências e trajetórias históricas que moldaram o uso e a percepção dos termos “montagem” e “edição” no Brasil. Uma reflexão a respeito deste tema poderá nos levar a questionar as próprias escolhas feitas para descrever esses processos criativos e justificará a minha escolha por tratar ambos os termos de forma equivalente ao longo desta dissertação.

Partindo de uma percepção inicial não sistemática que sugere a utilização cada vez mais frequente dos dois termos de forma intercambiável por parte dos profissionais, identifiquei-se uma percepção de que o uso dos termos *montagem/montador/montadora* seria mais recorrente em espaços acadêmicos e artísticos, conferindo maior prestígio à atividade, enquanto *edição/editor/editora* seriam preferencialmente utilizados nos ambientes de trabalho (*sets*, ilhas de edição, escritórios e etc.) para definir os processos técnico-operacionais, especialmente aqueles vinculados às produções televisivas, publicitárias ou mesmo para mídias sociais.

A partir dessas percepções, emergiram duas hipóteses investigativas: (i) a influência pioneira do cinema francês e soviético em território brasileiro, tanto através da circulação de filmes quanto de textos teóricos, consolidando, por aproximação, o termo *montagem* na crítica especializada por meio das traduções de textos e créditos cinematográficos que adotavam terminologias equivalentes em francês (*montage*) e russo (*монтаж*); (ii) a chegada posterior da televisão, acompanhada da adoção de equipamentos importados da indústria estadunidense com manuais redigidos em inglês, teria favorecido a incorporação do termo *editing* (aplicado tanto a *film editing* quanto, posteriormente, a *video editing*), possibilitando uma tradução mais direta para o termo *edição*.

2.1 Raízes conceituais

Em *A Arte do Cinema: uma introdução* (2013) David Bordwell e Kristin Thompson (p. 405) afirmam que ainda estamos “à espera de uma história em grande escala da montagem”, embora ao juntar fragmentos espalhados aqui e ali e a literatura já existente, com os exemplos que eles mesmos sugerem, como *A evolução da linguagem cinematográfica* (André Bazin, 1991) e *Early American cinema in transition: Story, style, and filmmaking, 1907-1913* (Charlie Keil, 2001), podemos, pelo menos ao que propomos neste capítulo, caminhar na direção de um panorama que nos conduz à ideia de que a tradição cinematográfica europeia, com o pioneirismo e a prática dos franceses, aliando-se à formalização teórica da escola soviética, concebeu a montagem como um processo criativo e intelectual, enquanto a sua matriz anglófona foi pensada a partir de técnicas que impulsionaram a invisibilidade do processo frente aos objetivos narrativos e de continuidade⁹. Sem obter as pretensões de dar conta desta lacuna da história da montagem, me proponho apenas a entender as raízes conceituais dessas duas matrizes predominantes no cinema e como elas exerceram e exercem influências distintas na formação do nosso vocabulário brasileiro.

⁹ Cabe ressaltar que a distinção aqui estabelecida entre a “montagem” intelectual europeia e a “edição” industrial americana representa tendências e ideologias dominantes, e não uma realidade histórica absoluta. Dentro do próprio sistema hollywoodiano, montadoras como Margaret Booth e Dede Allen exerceram considerável poder criativo, transcendendo funções meramente técnicas, enquanto parte significativa do cinema europeu operou sob lógicas industriais semelhantes às americanas. As constantes disputas pelo “corte final” em Hollywood evidenciam que a tensão entre arte e comércio permeava e ainda estão presentes também no sistema americano. Esta oposição de certa forma binária, embora eficaz para a clareza argumentativa no contexto desta pesquisa, deve ser compreendida como um instrumento analítico que ilumina padrões gerais sem pretender esgotar a complexidade das práticas históricas específicas.

Como as hipóteses levantadas sugerem, um dos focos desta análise passará pela chegada da televisão ao Brasil e sua possível influência na distinção entre esses termos, bem como a correlação com a terminologia técnica anglo-saxã. A intenção é compreender como essa dinâmica pode ter contribuído para que *edição* adquirisse um caráter mais técnico e *montagem* mantivesse um viés mais intelectual ou artístico, especialmente no cinema. A ambiguidade terminológica em torno das duas palavras sinaliza, portanto, uma questão que transcende o linguístico, apontando para tensões conceituais e históricas não resolvidas sobre o valor e a finalidade da pós-produção no audiovisual. Seria a flexibilidade no uso desses termos uma manifestação direta de escolhas filosóficas relacionadas às produções cinematográficas, que historicamente coexistiram e disputaram proeminência no Brasil? As palavras, neste contexto, não são neutras, elas funcionam como marcadores de diferentes posicionamentos ideológicos e estéticos sobre o fazer cinematográfico e é justamente sobre essa ausência de neutralidade que pretendo concentrar as discussões deste capítulo.

2.1.1 A montagem europeia entre a vanguarda francesa e a teoria soviética

O termo *montagem* (do francês: *montage*) tem suas raízes etimológicas no verbo francês *monter*, que por sua vez teria origem no latim vulgar *montare*, e significa “montar” ou mais especificamente “unir diferentes partes de um mecanismo”¹⁰. O Dicionário da Academia Francesa remonta o uso desses termos ao século XVI ligado a ideia de “subir”, “ascender”, e também em áreas e aplicações diversas, como a relojoaria, a tipografia e, embora já existissem menções às artes relacionados ao ato de “subir ao palco”, a primeira entrada no Dicionário da Academia Francesa conectando o termo a “montagem teatral” ou a “montagem de espetáculo” ocorreu na 5ª edição (1798) do dicionário¹¹. Essa etimologia corrobora com a ideia intrínseca de uma construção a partir de elementos isolados. No início do século XX, com o

¹⁰ O termo *montage*, segundo o Dictionnaire de l'Académie française, refere-se à ação de montar, ajustar e reunir as peças de um aparelho ou de uma máquina. No campo das artes, o termo ganhou um sentido específico, designando a arte de escolher e ordenar os planos de um filme ou os extratos de um registro sonoro para compor a versão final da obra. Cf. MONTAGE. In: ACADÉMIE FRANÇAISE. Dictionnaire de l'Académie française. 9. ed. Paris, [20--?]. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M2732>. Acesso em: 15 jul. 2025.

¹¹ No original: “Monter une maison, pour dire, La pourvoir de tout ce qui lui est nécessaire ; et dans le même sens : Monter un théâtre, un spectacle. Monter une Imprimerie de ses presses”. Tradução nossa: “Montar uma casa, ou seja, prover-lhe tudo o que precisa; e no mesmo sentido: montar um teatro, um espetáculo. Montar uma gráfica com suas prensas”. MONTER. In: ACADÉMIE FRANÇAISE. Dictionnaire de l'Académie française. 5. ed. Paris, 1798. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A5M1171>. Acesso em: 15 jul. 2025.

desenvolvimento do cinema, o termo foi adotado para descrever a seleção e arranjo de planos cinematográficos distintos para formar uma unidade discursiva.

Portanto a transição do termo montagem de uma ação mecânica para uma organização teatral e, finalmente, para a construção cinematográfica, ressalta sua conexão inerente com o ato de criação por meio da justaposição. O fato de que os primeiros filmes existiam sem montagem implica que sua posterior incorporação foi uma inovação artística e técnica consciente, sugerindo que a montagem foi então percebida desde o seu início como um processo transformador, capaz de gerar novos significados e experiências que transcendem a soma de suas partes.

Embora a busca pelo pioneirismo, gênese ou primeiros registros seja algo quase sempre muito arriscado e impreciso, reconhecendo inclusive que os créditos nestas funções ainda não haviam sido estabelecidos e que as primeiras pessoas responsáveis por essas operações eram mulheres e pouco se sabe sobre elas, podemos considerar que a primeira pessoa a receber reconhecimento público pela função de montadora (*monteuse*) no cinema francês foi Marguerite Beaugé, notadamente em um artigo da revista *Cinémagazine*, de 1925, que a descreveu como a “*monteuse de Abel Gance*” (Arroy, 1925). No artigo, Marguerite Beaugé é considerada como a colaboradora artística essencial do diretor, reconhecendo a função de montadora para além de uma tarefa técnica.

Les collaborateurs du studio

LA MONTEUSE

QUAND le metteur en scène a terminé la prise de vues de son film, il se trouve devant un amas considérable de petits bouts de pellicule dont beaucoup, lorsqu'il a tourné les scènes plusieurs fois, sont la répétition les uns des autres. Maintenant, il faut choisir dans ce monceau de fragments pelliculaires les meilleurs exemplaires de chaque scène et les coller bout à bout pour la projection. Alors le metteur en scène décidera lequel on doit conserver définitivement. Ensuite, il faudra reprendre tous les fragments choisis par le réalisateur et qui constitueront tout à l'heure le film définitif, prêt à être montré au public, et les coller bout à bout dans l'ordre des scènes numérotées sur le scénario, non sans avoir au préalable coupé les déchets de la scène. Car, au premier tour de manivelle, les acteurs ne sont généralement pas encore dans le mouvement, et, de plus, on présente toujours à l'appareil, avant de tourner une scène, une ardoise qui porte le numéro de la scène en cours. Ce numéro, photographié sur la première image de chaque scène, permet de distinguer tout de suite à quel tableau du film on a affaire et cela entre trois, quatre ou cinq mille autres scènes.

Le collaborateur du studio chargé de cette besogne est la monteuse. Son travail n'est pas absolument automatique; elle doit faire preuve de beaucoup d'initiative et de sens critique. En Amérique, elle en a même beaucoup trop, car la production s'y répartit comme suit: on achète les droits d'une œuvre littéraire quelconque, on en fait faire l'adaptation par un scénariste éprouvé, puis le découpage par un spécialiste du « continuity-writer », puis on en confie la réalisation au metteur en scène et, enfin, le film passe par les mains de la monteuse. Toutes ces fonctions sont absolument séparées et n'ont aucun point de contact entre elles, ce qui permet, prétend-on, à chacun de ces artisans de revoir le travail de ses prédécesseurs, de manifester son sens critique et de corriger leurs fautes. Personnellement, je ne crois pas du tout à cette méthode, qui ne peut produire que du film en série, par la suppression de l'unité dans l'élaboration de l'œuvre d'art.

C'est donc un fait, la monteuse aux

Etats-Unis a une autorité, une liberté qu'elle n'aura jamais en France. C'est ainsi qu'on vit dernièrement la monteuse habituelle du réalisateur Edwin Carewe, à qui on avait confié le montage de *Creed* (Les Rapaces), le dernier film de von Stroheim, en supprimer quinze bobines sur trente, ce qui revient à dire qu'elle réduisit ce film de douze mille mètres à la moitié. Et von Stroheim s'est arraché les cheveux de désespoir.

En France, la monteuse n'a qu'une autorité plus en rapport avec son utilité et elle ne monte jamais un film que sous la direction du metteur en scène. Son labeur consiste à prendre devant elle, dans un grand casier, une infinité de petits rouleaux de pellicule et, après identification, à les épingle bout à bout dans leur ordre et les rejeter dans un grand panier où elle les reprendra plus tard pour les coller soigneusement. Généralement on monte le négatif simultanément avec le premier positif. Quelquefois aussi c'est plus compliqué, témoin ce que fait Mme Marguerite Beaugé, monteuse d'Abel Gance depuis dix ans. Actuellement, elle monte, au fur et à mesure que les scènes sont tournées, un positif et quatre négatifs (pour la vente à l'étranger) de *Napoléon*, et ces quatre négatifs ne constituent guère que les huit centièmes environ de l'amas de pellicules total. Et lorsque la prise de vues sera complètement terminée, il lui faudra reprendre ce film en compagnie du réalisateur et se livrer à un montage beaucoup plus serré et définitif.

La monteuse est une collaboratrice du studio peu connue du public et cependant sa tâche est considérable.

JUAN ARROY

Adolphe Menjou, pianiste

Adolphe Menjou, le sympathique artiste qui triomphe actuellement dans le film Paramount, *Paradis Défendu*, est un pianiste émérite. Récemment, au cours d'un grand concert de musique classique donné à New-York, le virtuose n'étant pas présent à l'heure de son audition, Menjou, mis au courant, accepta de le remplacer. Il exécuta d'une façon impeccable la « Rapsodie Hongroise », de Liszt, un « Concerto » pour piano, de Beethoven, et une « Polonaise », de Chopin.

Adolphe Menjou obtint un très gros succès.

FIGURA 03: Página do artigo de Juan Arroy *La Monteuse* sobre Marguerite Beaugé na revista Cinémagazine n. 39 de 1925.

Paralelamente, as teorias soviéticas a respeito da montagem, desenvolvidas de forma intensa na década de 1920, além de experiências e reflexões posteriores e anteriores, representaram um importante avanço no pensamento a respeito do cinema, introduzindo aspectos formalistas e um arcabouço teórico para a montagem cinematográfica. Cineastas e teóricos como Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov foram alguns dos principais expoentes. Eisenstein, em particular, chegou a estabelecer que “determinar a natureza da montagem é resolver o problema específico do cinema” (2002, p. 52). Para esses teóricos, a montagem não era apenas uma etapa técnica, processual, mas a operação fundamental, o nervo central sobre o qual o fazer cinematográfico se construiria.

A contribuição de Elizaveta Svilova para a montagem de *Um Homem com uma Câmera* (1929), dirigido por Dziga Vertov, merece destaque especial. Enquanto o filme apresenta a cidade e a vida cotidiana sob a perspectiva inovadora da câmera, ele também revela o trabalho por trás das telas, mostrando a própria Svilova montando o filme em uma mesa de corte durante uma sequência que didaticamente apresenta a relação da montadora com as imagens em movimento. Essa inclusão explícita do processo de montagem no filme e do corpo humano da mulher por trás desse processo é um poderoso ato teórico que reforça a visão soviética da montagem como um gesto criativo e intelectual. Ao tornar o trabalho da montadora visível, Vertov e Svilova demonstram que a montagem não é uma mera etapa técnica, mas sim uma operação fundamental que organiza o tempo e o espaço fílmico, transformando a matéria-prima em uma nova realidade. Essa cena serve como um contraponto direto à invisibilidade da edição hollywoodiana, destacando a montagem como um processo ativo e autoral, e evidenciando o papel central da figura da montadora no cinema, embora ela ainda seja creditada no filme como “Assistente de montagem”.

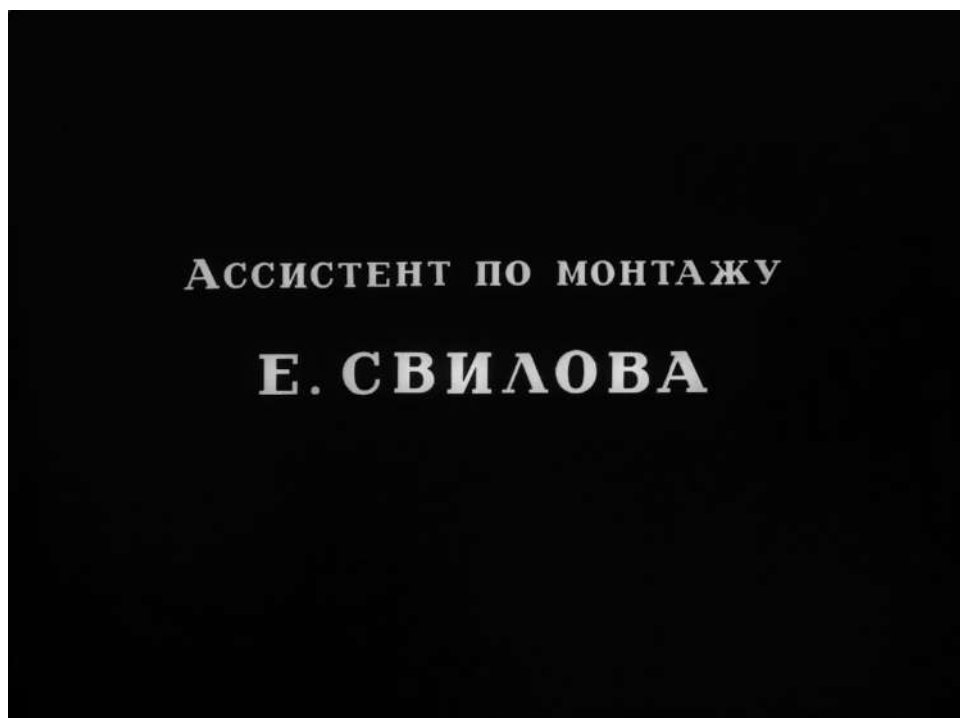


FIGURA 04: Frame extraído do filme contendo crédito de Elizaveta Svilova como *Ассистент по монтажу* (assistente de montagem) em *Um Homem com uma Câmera* (1929).



FIGURA 05: Frame extraído do filme *Um Homem com uma Câmera* (1929) em que vemos Elizaveta Svilova em processo de montagem.

A visibilidade do gesto de Svilova, que revela o trabalho ativo e autoral da montagem, está intrinsecamente ligada à ressignificação teórica do próprio termo em russo. O termo equivalente a montagem em russo é *монтаж* (*montazh*) e é portanto um empréstimo linguístico direto do francês *montage*, incorporado ao léxico entre o final do século XIX e início do século XX, conforme atesta a obra de referência etimológica de Max Vasmer (1986)¹². Semelhante ao francês, a palavra manteve seu sentido técnico original de montagem mecânica até ser ressignificada pela vanguarda do cinema soviético nos anos 1920. Essa apropriação teórica transformou a ideia de uma construção e conexão a partir de elementos díspares em um método de colisão e síntese, no qual a justaposição de imagens gera um novo significado que transcende a conexão de suas partes.

Talvez um dos princípios centrais das teorias da montagem soviética seja justamente a ideia de que o significado emerge da colisão ou justaposição de planos independentes, onde cada elemento sequencial é percebido “não ao lado do outro, mas sobre o outro” (Eisenstein, 2002, p. 53). Essa concepção da montagem objetiva provocar respostas psicológicas e intelectuais no espectador, gerando ideias e impactos emocionais que vão além do que cada plano individualmente é capaz de transmitir. A experiência que deu origem ao que ficou conhecido como *Efeito Kuleshov*¹³ buscou ilustrar de forma prática esse princípio, demonstrando como o mesmo plano de um ator poderia evocar diferentes interpretações quando justaposto a diversas outras imagens.

2.1.2 De *cutter* à *editora*: a gênese da edição nos EUA

Seguindo um percurso etimológico similar ao da *montagem*, o termo *edição* (do inglês: *editing*) também possui uma dupla matriz latina e francesa. Sua raiz mais profunda vem do latim *edere* (produzir, dar à luz, publicar), e foi através da variação já em francês

¹² O termo russo *монтаж* (*montazh*) refere-se ao princípio da montagem no cinema soviético. O dicionário etimológico de Max Vasmer, respeitada autoridade lexicográfica russa, atesta que a palavra é um empréstimo direto do francês *montage*, e não um termo de origem nativa. Cf. VASMER, Max. *Etimologicheskii slovar' russkogo yazyka* [Dicionário Etimológico da Língua Russa]. 2. ed. Moskva: Progress, 1986. v. 2.

¹³ O Efeito Kuleshov é um princípio da montagem cinematográfica demonstrado pelo cineasta soviético Lev Kuleshov no início da década de 1920. O efeito ocorre quando o espectador atribui uma emoção específica a um plano de um rosto com expressão neutra, dependendo do plano que o sucede. No famoso experimento, a mesma imagem de um ator era justaposta a um prato de sopa, um caixão e uma mulher, fazendo o público interpretar a expressão do ator como algo similar à fome, tristeza e desejo, respectivamente. O experimento buscava provar que o sentido no cinema é construído pela justaposição de imagens, e não apenas pelo conteúdo isolado de cada plano, sendo um dos pilares da teoria da montagem.

éditeur que a palavra entrou para a língua inglesa, consolidando seu uso inicial no universo literário¹⁴. Historicamente, o editor era o profissional que preparava um texto para publicação, selecionando, revisando e organizando o material. Com o surgimento do cinema, essa terminologia foi importada, mas não de imediato. Nos primórdios da indústria estadunidense, a função era descrita por termos puramente mecânicos e operacionais, como *cutter* (cortadora), refletindo a tarefa física de cortar e emendar a película. A transição para o termo *film editor* (editora de cinema) ocorreu gradualmente, à medida que a compreensão a respeito da função passou da simples junção de planos para a construção de uma narrativa coesa e ritmada.

Portanto, a transição do termo de uma ação manual (*cutting*) para uma função autoral (*editing*) ressalta sua conexão inerente com a arte de contar histórias, reforçando o caráter narrativo das produções estadunidenses. A busca por uma edição em continuidade não surgiu de forma abrupta; alguns primeiros exercícios já se faziam presentes em obras como *O Grande Roubo do Trem* (1903), dirigido por Edwin S. Porter e sem créditos específicos de edição, sendo posteriormente sistematizada no modelo de decupagem clássica frequentemente associado aos filmes de David W. Griffith. Essa consolidação representou uma inovação artística consciente, que elegeu a “invisibilidade” do corte como seu maior trunfo para garantir a imersão total na diegese. A edição foi percebida, desde então, como um processo de refinamento narrativo desenhado para conduzir a atenção e a emoção do público sem revelar os artifícios técnicos, dinâmica bem explicitada no documentário *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* (2004).

Embora a busca pelo pioneirismo tenha suas complexidades, como já comentado a respeito do primeiro crédito na montagem, podemos ao menos identificar marcos importantes na transição de créditos também relacionados à edição, como é o caso da editora Anne Bauchens. Colaboradora do diretor Cecil B. DeMille, Anne Bauchens é reconhecida em registros não oficiais¹⁵ como editora (ou co-editora, juntamente com DeMille) do filme *Carmen* (1915). Ainda que não tenha os créditos em tela, tudo indica que a sua contribuição seria correspondente a uma reedição do filme feita em 1918 (Higashi, 1994, p. 23) e não

¹⁴ EDIT (v.). In: HARPER, Douglas. Online Etymology Dictionary. [S. l.]: Douglas Harper, [20--]. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/edit>. Acesso em: 16 jul. 2025.

¹⁵ Exemplos de registros não oficiais que creditam Anne Bauchens como editora do filme *Carmen* (1915) podem ser verificados no Internet Movie Database (IMDB) e Letterboxd por meio dos seguintes links: (1)https://www.imdb.com/title/tt0005060/?ref_=nm_flmg_job_1_cdt_t_63(2)<https://letterboxd.com/film/carmen-1915/crew/>

referente a versão lançada em 1915 e que foi possivelmente perdida, sendo então a reedição de 1918 a matriz das cópias digitalizadas as quais temos acesso hoje.

No livro *Cecil B. DeMille and American Culture* (1994), a autora Sumiko Higashi aponta um marco na carreira da editora Anne Bauchens a partir do filme *We Can't Have Everything* (1918). Na filmografia da obra, Higashi afirma que, a partir daquele filme, “Anne Bauchens é creditada como a editora do resto da obra de DeMille” (1994, p. 207). Esta informação, no entanto, entra no campo da documentação histórica em vez da verificação visual direta, pois não existem cópias conhecidas de *We Can't Have Everything* que tenham sobrevivido até hoje, sendo considerado um filme perdido. Dessa forma, embora tenhamos o registro documental de que a prática de creditá-la se iniciou com esta produção de 1918, a impossibilidade de consultar uma cópia do filme nos impede de verificar em tela o formato e a presença exata desse crédito pioneiro.

A questão das versões disponíveis, perdidas ou restauradas é um fator complicador para saber exatamente se a versão exibida àquela época contava com a tela de créditos a qual temos acesso hoje (quando temos). Por exemplo, é possível acharmos versões online de filmes mais antigos com créditos para a edição, como é o caso do filme *Intolerância*, dirigido por David W. Griffith, datado de 1916, e que possui algumas cópias com o crédito de *Edited by* para James and Rose Smith, que trabalharam com Griffith em muitos outros filmes, mas por não ser uma prática recorrente nas demais obras verificáveis, é provável que esse seja um crédito inserido tardiamente em uma versão restaurada.

Voltando para Bauchens, embora o seu trabalho como *cutter* ou editora seja considerado em mais de uma dezena de filmes anteriores registrados em catálogos (como o American Film Institute Catalog - AFI e o Internet Movie Database - IMDB) que se valem de informações e documentos adicionais, como roteiros, folhas de pagamento, registros de direitos autorais e materiais de imprensa, o primeiro crédito em tela possivelmente verificável só veio em um filme de 1923 dirigido por DeMille chamado *Os Dez Mandamentos* (*The Ten Commandments*), sendo então creditada como *cutter*. Dois anos depois, em 1925, mesmo ano da publicação do artigo *La Monteuse*, de Juan Arroy sobre Marguerite Beaugé na revista Cinémagazine, ela já passaria a ser creditada como *Film Editor* pelo trabalho realizado em *Amor Eterno*. Não sabemos se a publicação do artigo de Juan Arroy pode ter influenciado na mudança de perspectiva, mas o fato é que tal mudança reflete não só uma reconfiguração a respeito da percepção sobre o ofício mas também sobre o próprio cinema, sendo o termo

cutter (cortador) utilizado para descrever uma função primordialmente mecânica, enquanto *editor* atribui um título de prestígio importado do universo literário.



FIGURA 06: Frame extraído do filme contendo os créditos de Anne Bauchens como *Cutter* em *Os Dez Mandamentos* (*The Ten Commandments*, 1923).



FIGURA 07: Frame extraído do filme contendo o crédito de Anne Bauchens como *Film Editor* em *Amor Eterno* (*The Road to Yesterday*, 1925).

O que talvez seja possível afirmar é que essa mudança foi parte de uma estratégia deliberada da indústria para adquirir “legitimidade cultural” (Higashi, 1994, p. 01) e

reposicionar o cinema para um público de classe média (Higashi, 1994, p. 30), distanciando-se de suas origens populares. A indústria nascente buscava escapar da “baixa reputação” associada aos *nickelodeons*¹⁶ frequentados por trabalhadores e imigrantes (Higashi, 1994, p. 7) e do “estigma de classe baixa” que eles representavam (Higashi, 1994, p. 9). O objetivo era aprimorar as práticas de produção e exibição para atrair um público de “classe alta” em oposição aos de “classe baixa” (Higashi, 1994, p. 01), um passo fundamental para que os líderes da indústria pudessem “legitimar o cinema” (Higashi, 1994, p. 31) como uma nova e lucrativa forma de arte. Nesse contexto, à medida que a função evoluía da simples colagem de películas para uma sofisticada estruturação narrativa, a adoção de *film editor* valorizou a profissional, alinhando seu trabalho a uma forma de autoria artística e não apenas a uma execução técnica.

Portanto, ao investigarmos as raízes etimológicas das duas palavras, é possível inferirmos, ao menos em alguma medida, que o termo *montage* não foi adotado de imediato como sinônimo de edição devido a certas ênfases conceituais predominantes em seus discursos formadores. A montagem soviética, nas proposições teóricas de Eisenstein (2002), costumava valorizar o conflito e o choque intelectual, muitas vezes tornando a técnica mais evidente. Em contrapartida, o modelo hegemônico de Hollywood priorizou o ideal de imersão e a “invisibilidade” do corte, visando à criação de um universo diegético verossímil e de fácil compreensão. Contudo, é fundamental relativizar essa aparente oposição estrutural. Na práxis da ilha, a fronteira entre essas matrizes sempre se mostrou porosa: filmes clássicos do período soviético não raramente utilizavam lógicas de “montagem invisível” para garantir a fluidez de certas sequências, assim como a matriz hollywoodiana também fazia uso de graus de opacidade e montagem aparente para efeitos de sentido ou acentuação dramática. A polarização histórica entre esses modos de fazer reflete, portanto, muito mais as estratégias discursivas e ideológicas da época do que uma real e intransponível ruptura processual no gesto criativo.

A força dessa formulação discursiva, que historicamente serviu como justificativa para fragmentar e afastar operações de um mesmo corpo criativo, torna-se evidente ao observarmos o processo de consolidação do sistema narrativo americano. Sua subsequente

¹⁶ A primeira forma de sala de cinema dedicada exclusivamente à exibição de filmes, que surgiram nos Estados Unidos no início do século XX. Eram pequenas salas que exibiam curtas-metragens por um preço de entrada de apenas um “nickel” (5 centavos de dólar), o que influenciou a criação do nome.

expansão global exportou não apenas práticas cinematográficas hegemônicas, mas também impôs terminologias e estruturas industriais pautadas por uma rigorosa divisão do trabalho.

Na segunda metade dos anos 1910, o cinema norte-americano alcançou alto grau de desenvolvimento da narrativa, processo que se iniciou na década anterior e que se consubstanciou, sobretudo, na obra de David W. Griffith. Nesse tipo de construção da narrativa cinematográfica a montagem exerceu papel central, daí que alguns dos primeiros teóricos do cinema a tenham considerado o fator específico da nova arte. De par com o desenvolvimento dessa forma de linguagem cinematográfica — hoje chamada linguagem clássica — e sua consolidação na indústria cinematográfica americana, ocorria também a ocupação, por parte dos Estados Unidos, de vastos mercados internacionais, entre eles o Brasil.

Segundo Janet Staiger, já no final daquela década a figura do montador havia se cristalizado no sistema de produção industrial hollywoodiano como uma função especializada, dentre outras. A progressiva divisão de funções na realização do filme, para a mesma autora, resultou de razões econômicas, pois “incrementava a velocidade e a eficiência”, bem como de razões ligadas à necessidade de reprodução de características estilísticas padronizadas, que imprimiam qualidade à obra. (Autran, 2006)

Essa estruturação do trabalho delineada por Staiger, contudo, não se restringiu às fronteiras estadunidenses, ela se impôs como um paradigma hegemônico e estético exportado simultaneamente com a vasta produção de Hollywood para os mercados internacionais. Como evidencia Autran (2006), ao tentar absorver essas práticas narrativas e industriais, o Brasil gerou um cenário particular. Apesar da forte influência americana na sistematização da edição de continuidade, a produção cinematográfica nacional consagrou a soberania do crédito de “montagem” (de raiz europeia), estabelecendo uma aparente distinção terminológica que se tornaria ainda mais complexa com a chegada da televisão e a consequente fragmentação do campo audiovisual brasileiro.

2.2 Primeiros créditos no Brasil e a flutuação dos termos

No início do cinema no Brasil o aprendizado em montagem ocorria na prática, em um sistema de assistentes que absorviam o conhecimento de montadores mais experientes, num processo que reforçava esse fazer como um ofício transmitido por meio da experiência direta com a película (Barroso; Szafir, 2019, p. 8). Essa falta de uma identidade profissional fortemente definida e especializada para a figura por trás da edição audiovisual criou um vácuo. Não havia um termo dominante e incontestável para a especialista em pós-produção, o que se refletiu na inconsistência dos créditos dos filmes da época. A ausência de uma

convenção terminológica clara é visível na análise dos créditos dos filmes brasileiros das décadas de 1930 a 1950. Em *Ganga Bruta* (1933), por exemplo, o crédito de montagem pertence ao próprio diretor, Humberto Mauro. Se, por um lado, as condições de produção da época tornavam comum que o diretor efetivamente executasse a montagem na moviola, por outro, essa sobreposição de letreiros servia para consolidar a pessoa responsável pela direção como a autora absoluta da obra. Torna-se complexo, portanto, separar as reais operações realizadas pelo diretor da convenção de creditá-lo no topo de todas as etapas criativas (Barroso; Fróes, 2021).

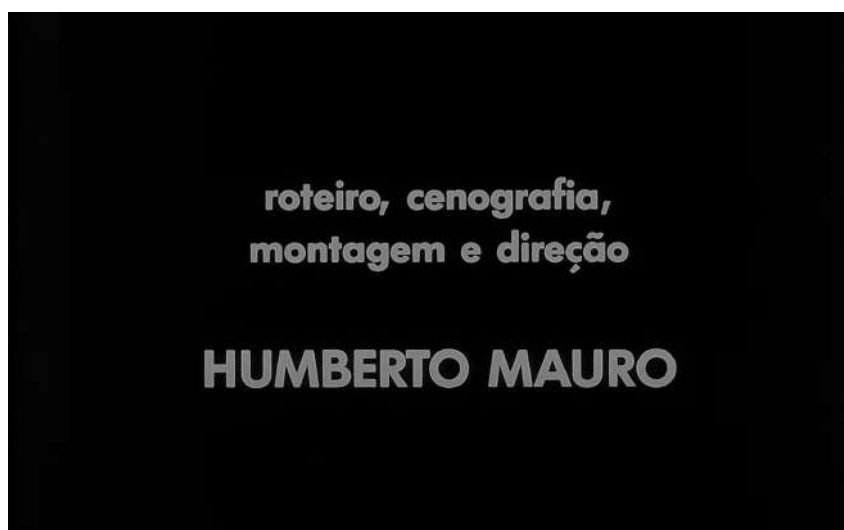


FIGURA 08: Frame extraído do filme em que o crédito de montagem (assim como o de roteiro, cenografia e direção) é atribuído ao diretor Humberto Mauro em *Ganga Bruta* (1933).

Apenas três anos depois, um termo distinto surge em *O Grito da Mocidade* (1936), o crédito de *edição* vai para Adam Jacko, nascido nos Estados Unidos, mas que se iniciou profissionalmente no cinema argentino assumindo principalmente as funções de fotografia e câmera (Autran, 2019, p. 39). A escolha do termo pode inclusive ser atribuída à influência do diretor do filme, Raul Roulien, ator e diretor brasileiro que havia retornado ao país após uma carreira em Hollywood. Tendo trabalhado no epicentro da indústria que consolidou o termo *editing*, é plausível que Roulien tenha importado a nomenclatura para sua produção no Brasil, marcando uma das primeiras aparições do termo de raiz anglo-saxã no cinema nacional. Outro fato interessante é que a esposa de Adam Jacko, a argentina Juanita Jacko é considerada uma das primeiras montadoras registradas no Brasil como tal, justamente por já ter trabalhado com cinematografia no seu país e, embora seja considerada em alguns textos (Autran, 2006) e

catálogos online como tendo editado também *O Grito da Mocidade*, ela não aparece nos créditos.

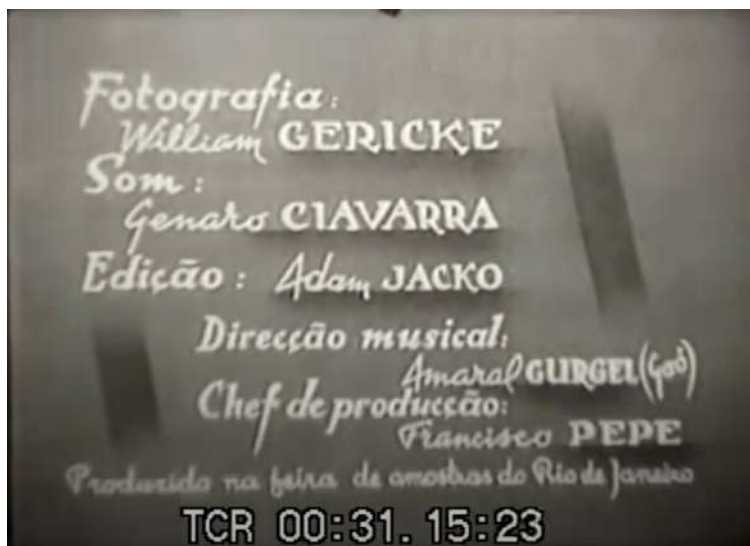


FIGURA 09: Frame extraído do filme *O Grito da Mocidade* (1936) contendo crédito de *Edição* atribuído a Adam Jacko.

Ainda em 1936, a confusão terminológica se aprofunda com o curioso crédito de “Montagem e Decoração” no musical *Alô, Alô, Carnaval*, dirigido por Adhemar Gonzaga. A junção das duas funções em uma única cartela sugere que montagem poderia, em certos contextos, ser interpretada de forma mais ampla, talvez ligada à composição visual do filme como um todo, e não apenas à articulação dos planos.



FIGURA 10: Frame extraído do filme *Alô, Alô, Carnaval!* (1936) contendo crédito de *Montagem e Decorações* para J. Carlos, Rui Costa e Emílio Casalegno.

A flutuação terminológica continuou nas décadas seguintes. *Coração Materno* (1951), dirigido por Gilda de Abreu, apresenta o crédito híbrido de “Corte e Montagem” para Juanita Jacko. É possível que essa formulação sugira uma tentativa de diferenciar a ação física de cortar a película (corte) do processo mais amplo de organização e criação artística (montagem).



FIGURA 11: Frame extraído do filme contendo crédito de *Corte e Montagem* para Juanita Jacko em *Coração Materno* (1951).

O ápice dessa inconsistência talvez seja *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto e produzido pela Vera Cruz, que apresenta dois créditos distintos: “edição” para o austríaco-britânico Oswald Hafenrichter e “montagem” para os brasileiros José Baldacconi e Lúcio Braun. Cabe aqui uma menção também a Edith Hafenrichter, esposa de Oswald, que um ano antes também chegou a ser creditada como montadora no filme *Tico Tico no Fubá* (1952), enquanto ele recebia o crédito de “Chefe de Montagem”. A situação encontrada em *O Cangaceiro* voltaria a se repetir um ano depois em *Nas Sendas do Crime* (1954) com Oswald assumindo o crédito de “Chefe de Edição” e Edith sendo creditada por “Montagem”, novamente com o acréscimo do crédito de “Assistente”, dessa vez para Americo de Souza. Essa diferenciação pode indicar uma hierarquia de trabalho, na qual o termo “edição”, no caso de *O Cangaceiro*, foi reservado ao profissional estrangeiro, com vasta experiência

internacional e uma indicação ao Oscar¹⁷, enquanto “montagem” designava o trabalho da equipe local sob sua supervisão.



FIGURA 12: Frame extraído do filme *O Cangaceiro* (1953) contendo crédito de *Edição* para Oswald Hafenrichter e *Montagem* para José Baldacconi e Lúcio Braun.



FIGURA 13: Frame extraído do filme *Tico Tico no Fubá* (1952) contendo crédito de *Chefe de Montagem* para Oswald Hafenrichter e *Montagem de* para Edith Hafenrichter, com o acréscimo dos *Assistentes* Wladislaw Babuska e Giuseppe Baldacconi.

¹⁷ Oswald Hafenrichter foi indicado ao Oscar de 1951 na categoria de Melhor Edição pelo filme *O Terceiro Homem* (*The Third Man*, 1949), dirigido por Carol Reed e estrelado por Orson Welles. Link: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1951>



FIGURA 14: Frame extraído do filme *Nas Sendas do Crime* (1954) contendo crédito de *Chefe de Edição* para Oswald Hafenrichter e *Montagem* para Edit Hafenrichter, com o acréscimo dos *Assistente* para Americo de Souza.

Essa falta de padronização nos créditos¹⁸ e no que cada terminologia significaria evidencia um campo profissional ainda em formação, sem uma linguagem unificada para descrever suas funções, deixando o terreno semântico vulnerável para a chegada de um novo meio e, com ele, uma nova palavra e uma nova filosofia de trabalho. Nas palavras de Autran: “De maneira significativa, a montagem teve uma história bastante problemática entre nós, de certa forma uma metonímia das próprias dificuldades gerais do cinema brasileiro.” (2006).

¹⁸ Para além da instabilidade terminológica no Brasil, é significativo perceber que a própria materialidade gráfica desses créditos (como o tamanho reduzido das fontes e o posicionamento secundário nos letreiros) operou historicamente como uma ferramenta de apagamento estrutural. Esse fenômeno é particularmente notório na dinâmica de diretores e fotógrafos cujas esposas assumiam a montagem, como se a sala de corte fosse uma extensão não autoral do espaço doméstico. Além dos casos de Elizaveta Svilova e das pioneiras atuantes no Brasil, Juanita Jacko e Edit Hafenrichter, essa parcial ou total invisibilidade estende-se a figuras centrais da indústria global. Alma Reville, por exemplo, foi essencial na edição e estruturação narrativa que consagrou Alfred Hitchcock, sem jamais receber oficialmente o mesmo reconhecimento ou peso tipográfico nas telas. Não por acaso, Marcia Lucas, responsável por garantir em 1978 o Oscar de Melhor Edição para *Star Wars: Episódio IV - Uma Nova Esperança* (1977), teve sua contribuição sistematicamente minimizada na historiografia pública da franquia, cujo peso autoral isolou-se na figura de George Lucas. A assimetria visual dos letreiros reflete, portanto, uma longa política de minimização da contribuição intelectual feminina na práxis da edição e seu espelhamento com as dinâmicas domésticas de gênero.

2.3 A chegada da televisão e a fragmentação terminológica no Brasil

Se hoje temos a percepção de que o cinema brasileiro consolidou a palavra montagem em seu léxico por influência europeia e por uma prática centrada no trabalho de manipulação da película, a chegada da televisão pode ter representado o evento catalisador e responsável por solidificar o termo edição como algo distinto da montagem, atrelando-o a um paradigma tecnológico, industrial e filosófico estadunidense. A inauguração da TV Tupi em 18 de setembro de 1950 não foi apenas o marco inicial da teledifusão no país; foi a importação de um modelo de produção em massa que trouxe consigo seu próprio vocabulário técnico, estabelecendo as condições para uma fragmentação terminológica que perdura até os dias atuais.

O projeto de Assis Chateaubriand era inteiramente dependente da tecnologia estadunidense. O empresário, conhecido como Chatô, foi pessoalmente aos Estados Unidos para negociar a compra de equipamentos com gigantes como a RCA (Radio Corporation of America) e a General Electric (GE), estabelecendo um padrão de dependência tecnológica que se estenderia por décadas (EBC, 2020; SET, 2019). Esta vinculação teve uma consequência linguística direta: os equipamentos chegavam acompanhados de manuais de operação redigidos em inglês, que eram utilizados pelos técnicos brasileiros na operação e manutenção dos sistemas. Os primeiros profissionais da televisão brasileira, muitos dos quais migraram do rádio e do teatro, aprenderam o ofício na prática, operando essas máquinas e absorvendo a terminologia de seus manuais (Amorim, 2007). Palavras como *videotape*, *mixer* e *editing* passaram a fazer parte do vocabulário técnico dos profissionais brasileiros, criando um universo lexical conscientemente distinto daquele consolidado no cinema. Nesse contexto, o termo *editing* foi a designação natural para o processo de selecionar e organizar as imagens captadas eletronicamente, sendo traduzido diretamente para “edição”.

É importante lembrar que no momento da chegada da televisão ao Brasil as transmissões eram “ao vivo”, com pouquíssima ou nenhuma edição, limitando-se a cortes diretos. De acordo com Ricardo Xavier (2000), o videoteipe só foi introduzido em 1959 pela TV Continental, ainda impondo restrições significativas à edição. Antes disso havia o cinescópio, uma tecnologia que consistia em posicionar uma câmera cinematográfica diante de um monitor para filmar a transmissão diretamente em película, permitindo então que elas

fossem “editadas” usando técnicas cinematográficas. No entanto, essa “edição” era percebida principalmente como uma manipulação prática para a eficiência da transmissão e programação, devido à natureza imediata e contínua da televisão, diferindo de uma recomposição artística. Foi somente a partir dos anos 1970, com o advento de formatos de suporte de vídeo mais aptos à edição, como o U-matic (Mello, 2007, p. 10), que a pós-produção televisiva começou a se desenvolver de forma mais sofisticada. A verdadeira ruptura tecnológica e conceitual veio com o videotape (*Video Tape Recorder* - VTR), que transformou o processo de químico-físico em magnético-eletrônico, dando origem ao termo de designação de atividade profissional “editor de VT” e consolidando o termo “edição” no contexto televisivo, influenciado pela terminologia dos equipamentos importados dos EUA. Essa evolução criou um fluxo de trabalho próprio do meio televisivo, distinto do cinematográfico, e ajudou a solidificar a “edição” enquanto processo funcional e prático, alinhado ao *editing* anglo-saxão para garantir continuidade e prontidão para a transmissão.

Posteriormente desenvolveu-se o conceito de “ilha de edição” enquanto espaço físico e conceitual que se tornou central na pós-produção televisiva brasileira. Este termo, embora tenha seu equivalente funcional na tradição cinematográfica através das mesas de montagem (conhecidas genericamente como moviolas, embora Moviola seja uma das fabricantes dessas mesas), consolidou-se como parte específica do léxico televisivo. A ilha de edição, assim como a moviola no cinema, incorpora componentes análogos — sistemas de reprodução, controle e gravação — mas representava uma filosofia de produção distinta daquela praticada no cinema, refletindo as particularidades técnicas e operacionais do meio televisivo em contraposição ao tempo e ao ritmo das mesas de montagem (ou corte) ou mesmo os “laboratórios de montagem”.

Para além da adoção de jargões técnicos importados, é preciso retroceder às origens socioprofissionais da captação de imagens no Brasil para compreender a profundidade dessa cisão terminológica. Nos primórdios do cinema nacional, a importação de equipamentos provinha majoritariamente da França (Araújo, 1976). Consequentemente, os primeiros operadores cinematográficos eram, em sua grande maioria, fotógrafos de ofício ou entusiastas da imagem, atraídos pela familiaridade prévia com a manipulação de lentes, negativos e com a química da revelação fotográfica. Naquela época, a fotografia já empreendia um esforço histórico para consolidar-se e ser reconhecida como uma manifestação artística legítima, superando a pecha de mero registro mecânico. O cinema, ao nascer no Brasil pelas mãos

desses profissionais, inevitavelmente absorveu essas influências. Herdou-se, assim, um vocabulário estético que favoreceu a percepção da prática cinematográfica sob um viés eminentemente artístico, plástico e autoral.

Em contrapartida, a implantação da televisão inaugurou uma lógica profissional e estrutural consideravelmente diversa. Quando os pesados equipamentos de transmissão desembarcaram no país, a mão de obra arregimentada para operá-los migrou do teatro, do cinema e, em grande medida, das emissoras de rádio. Esse fluxo profissional parece ter ocorrido de forma orgânica e estrutural, visto que, conforme destaca Amorim (2007), as três principais emissoras de televisão inauguradas em São Paulo pertenciam a grupos empresariais originários da radiodifusão. Esses trabalhadores já possuíam o domínio das dinâmicas do “ao vivo”, da engenharia de frequências e do manuseio de aparelhos eletrônicos complexos. Essa gênese radiofônica conferiu à televisão um caráter de imediatez, pautado pelo rigor do relógio e pelo fluxo contínuo. Assim, as pessoas responsáveis pela formação das imagens televisivas assumiram, desde o início, uma identidade menos atrelada à tradição das artes visuais e muito mais ancorada na eficiência técnico-operacional. Essa dupla origem da mão de obra — a “montagem” nascida da química fotográfica e a “edição” derivada da eletrônica radiofônica — pode ter ajudado a sedimentar a justificativa discursiva que historicamente buscou opor o labor intelectual e estético do cinema à execução pragmática e industrial da televisão.

À medida que a televisão se desenvolvia no Brasil, estabeleceu-se uma clara divisão entre esses dois universos audiovisuais distintos: o cinematográfico e o televisivo. Esta separação não era apenas tecnológica ou estética, mas também linguística. Enquanto o cinema brasileiro mantinha sua ligação histórica com a terminologia europeia, especialmente francesa e russa, a televisão desenvolvia um vocabulário próprio, influenciado pela matriz tecnológica estadunidense. Dessa forma, o termo edição não foi apenas uma tradução de *editing*, ele importou toda uma filosofia industrial. A televisão estadunidense foi concebida sob um modelo de produção contínua, veloz e orientada para o fluxo, em oposição à natureza projetual e mais pausada do cinema. Simbolicamente, ao importar o *hardware*, o Brasil implicitamente importou o “*software*”¹⁹: o fluxo de trabalho, a pressão dos prazos e a lógica

¹⁹ Os termos são utilizados aqui em sentido metafórico. Enquanto o *hardware* designa o aparato técnico e o maquinário físico importado, o “*software*” representa a dimensão imaterial, metodológica e cultural dessas tecnologias. Refere-se ao *modus operandi*, à ética de trabalho e à lógica de produção que já vinham embutidos, de forma invisível, nesses equipamentos estrangeiros.

comercial associada ao modelo de broadcasting. Edição passou a significar não apenas o ato técnico de juntar sinais eletrônicos, mas toda a práxis de um meio industrial, feita por trabalhadores e trabalhadoras, não necessariamente por artistas, criando um poderoso contraponto ideológico à montagem, que permaneceu associada ao universo supostamente mais conceitual, autoral e artístico do cinema, na falsa dicotomia artista/trabalhadora. A perpetuação dessa divisão artificial atua como um mecanismo ideológico de apagamento, alienando as profissionais da dimensão criativa de seu próprio ofício. Quando se separa quem supostamente “pensa” a arte de quem apenas a “executa”, ignora-se que toda escolha operacional, como o milissegundo de uma pausa ou a reorganização estrutural de uma cena, carrega um peso autoral decisivo. Longe de ser uma mera ferramenta subserviente à arte, o labor técnico constitui o próprio território onde o cinema se materializa.

Importa ressaltar, contudo, que toda essa demarcação teórica encontra seus limites diante da realidade fluida e, por vezes, arbitrária da indústria audiovisual contemporânea. O letreiro de créditos, historicamente um espaço de disputa, carece muitas vezes de qualquer rigor metodológico na sua formulação atual. O fato de uma profissional ser creditada pela “montagem” ou pela “edição” não raro resulta de um acaso, de uma convenção temporária do mercado ou das preferências pontuais da direção e produção. Reconhecer essa conveniência mercadológica, que por vezes atribui funções de maneira quase aleatória, é fundamental para compreender que os créditos na tela operam mais como acordos comerciais e políticos do que como atestados literais da práxis desenvolvida nas ilhas de edição.

É exatamente essa arbitrariedade nos letreiros que evidencia como, apesar da evolução histórica e da convergência tecnológica trazida pelos sistemas digitais não lineares, os conflitos terminológicos entre “montagem” e “edição” estão longe de serem plenamente resolvidos e permanecem vivos nos tempos atuais. Essa dicotomia continua a permear o ecossistema audiovisual brasileiro, manifestando-se de forma latente na flutuação dos termos adotados nas telas de créditos das produções contemporâneas. A instabilidade da nomenclatura revela que os ecos das tensões ideológicas e industriais que fragmentaram o ofício no passado ainda reverberam, mantendo no papel uma separação aparente que o fazer prático já não sustenta.

Essa ausência de padronização pode ser observada no cinema brasileiro recente. Por um lado, muitas obras mantêm a herança da tradição cinematográfica e creditam o trabalho

formalmente como “Montagem”, a exemplo de filmes de grande repercussão como *Ainda Estou Aqui* (2024), que traz Affonso Gonçalves creditado nesta função. Essa adoção da “montagem” por vezes se desdobra em nomenclaturas que evidenciam dinâmicas colaborativas e hierarquias flexíveis, como em *Retratos de identificação* (2014), dirigido por Anita Leandro, que assina a “montagem” e inclui um crédito de “corte final” para Joana Collier e Isabel Castro; ou em *Eu não sei dançar, mas danço* (2022), no qual o diretor Fábio Rogério acumula as funções de som, roteiro, produção, fotografia e “montagem”, mas insere um curioso crédito de “conversas criativas de direção e montagem”, atribuído a Gabriela Caldas, Marcelo Ikeda, Jean-Claude Bernardet e Wesley Pereira de Castro. Por outro lado, o termo “Edição” segue sendo amplamente exibido nos letreiros. É o que se nota em *Os dias com ele* (2015), dirigido por Maria Clara Escobar, com “edição” creditada a Julia Murat e Juliana Rojas; e em *O homem que virou armário* (2015), de Marcelo Ikeda, com “edição” de Tiago Therrien. Observa-se ainda o uso expandido ou híbrido dessa raiz vocabular em obras como *Ete London* (2017), dirigido por Takumã Kuikuro, que credita a “edição e pós produção” a Rafael Ruzene, e no documentário *Nossos espíritos seguem chegando – Nhe’e kuery jogueru teri* (2021), de Ariel Kuaray Ortega e Bruno Huyer, trazendo este último com o crédito de “edição/editor”. Essa alternância, muitas vezes atravessada pela consolidação de novos modelos de distribuição que importam jargões corporativos, não é meramente uma escolha semântica aleatória, mas o sintoma de um campo que ainda lida com as heranças da sua própria formação.

Fica claro, portanto, que a flutuação dos termos nos créditos contemporâneos atesta a sobrevida desse debate histórico. No entanto, se ainda vemos essa inconsistência terminológica nas telas, cabe ao olhar crítico superar essa divisão. Continuar separando as palavras, como se uma representasse exclusivamente o intelecto reflexivo e a outra a execução mecânica, é perpetuar uma cisão ilusória na prática da ilha de edição. Diante da permanência desse conflito na indústria, torna-se essencial transcender a histórica disputa léxica e buscar uma via que integre e legitime a essência unificada do ofício.

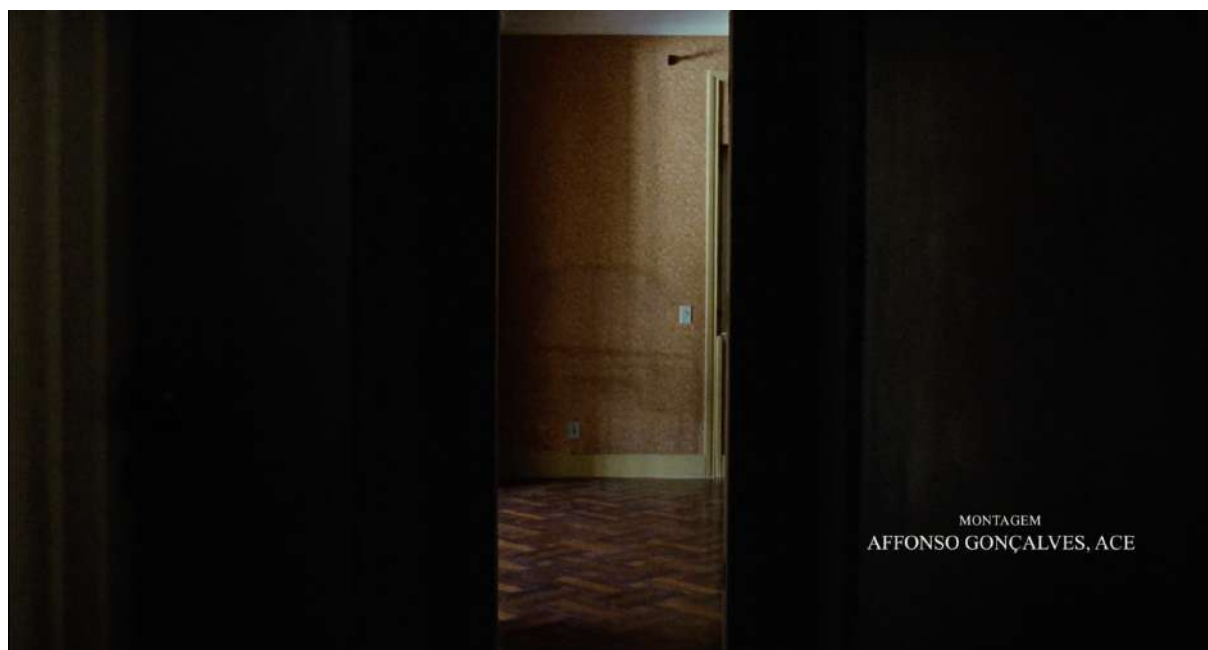


FIGURA 15: Frame extraído do filme *Ainda Estou Aqui* (2024) contendo crédito de *Montagem* para Affonso Gonçalves.

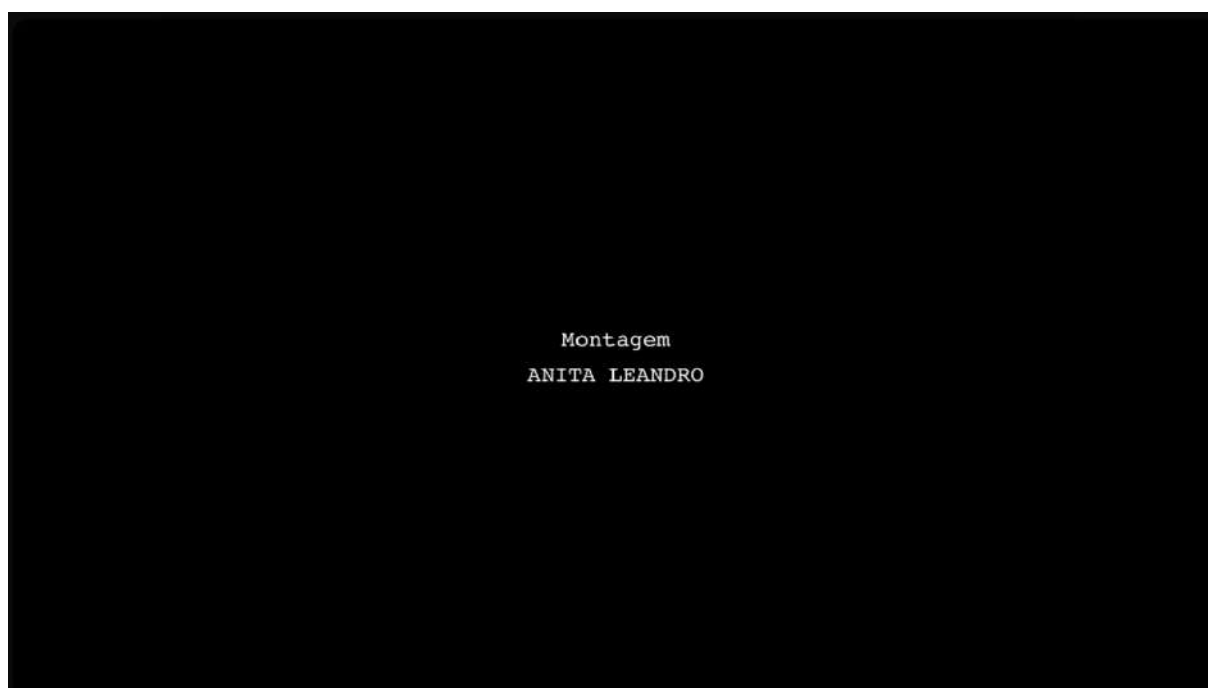


FIGURA 16: Frame extraído do filme *Retratos de identificação* (2014) contendo crédito de *Montagem* para Anita Leandro, que também assina a direção.



FIGURA 17: Frame extraído do filme *Eu não sei dançar, mas danço* (2022) contendo crédito de *montagem*, além de, *som*, *roteiro*, *direção*, *produção* e *fotografia* para Fábio Rogério.

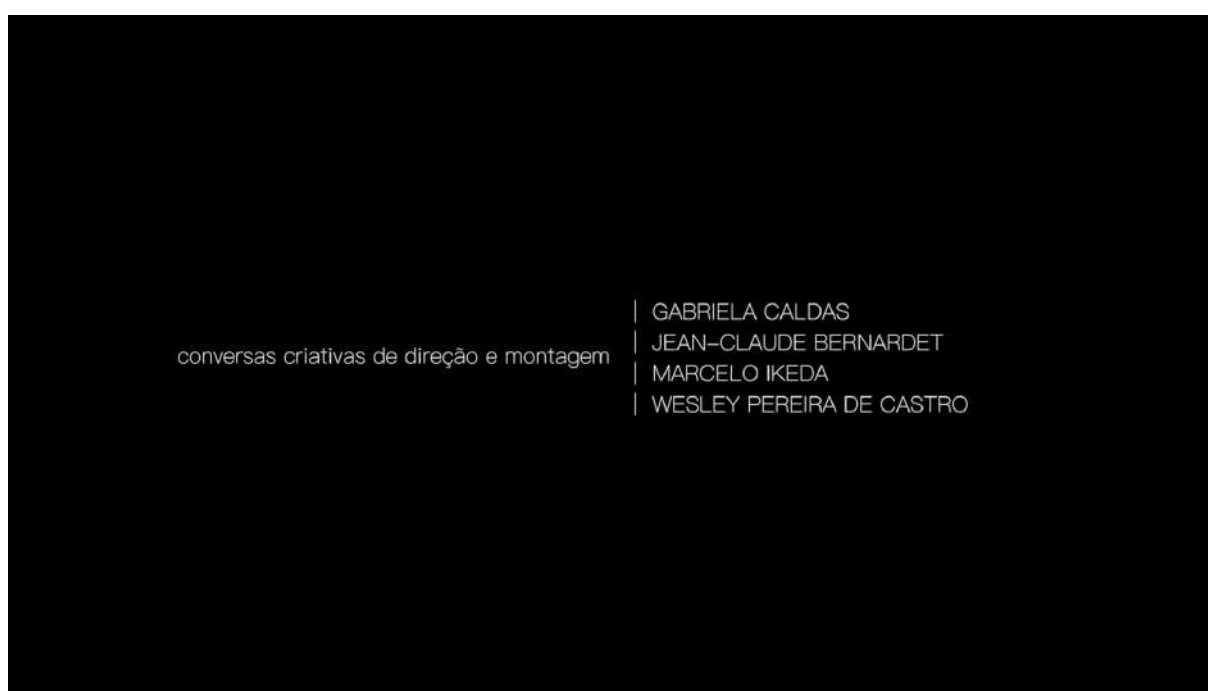


FIGURA 18: Frame extraído do filme *Eu não sei dançar, mas danço* (2022) contendo o curioso crédito de *conversas criativas de direção e montagem* para Gabriela Caldas, Jean-Claude Bernadet, Marcelo Ikeda e Wesley Pereira de Castro.



FIGURA 19: Frame extraído do filme *Os dias com ele* (2015) contendo crédito de *edição* para Julia Murat e Juliana Rojas.



FIGURA 20: Frame extraído do filme *O homem que virou armário* (2015) contendo crédito de *Edição* para Tiago Therrien.



FIGURA 21: Frame extraído do filme *Ete London* (2017) contendo crédito de *Edição e Pós-produção* para Rafael Ruzene.

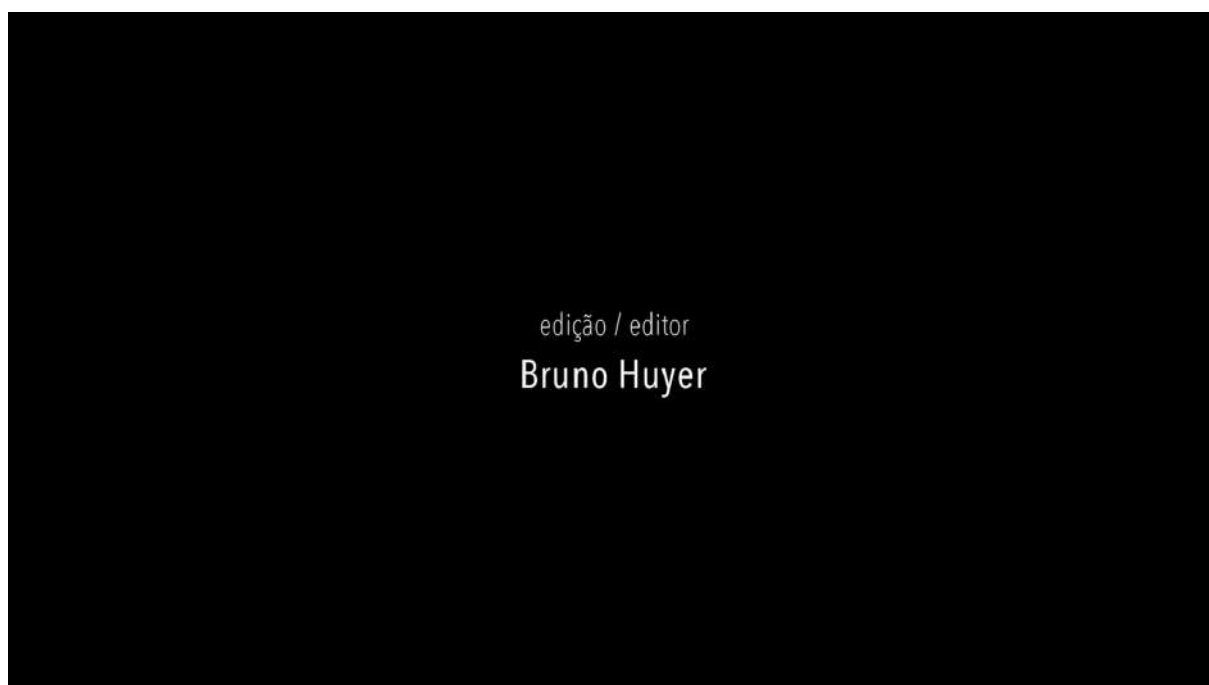


FIGURA 22: Frame extraído do filme *Nossos espíritos seguem chegando – Nhe’e kuery jogueru teri* (2015) contendo crédito de *edição/editor* para Bruno Huyer.

2.4 A recomposição do corpo criativo: uma proposta integradora

Buscando facilitar a compreensão e justificar as escolhas adotadas pela presente pesquisa, talvez possamos estabelecer um paralelo com o que já refletimos até aqui com concepções a respeito de um corpo humano, afinal, sempre que algo é montado ou editado ele é feito por alguém, ou seja, um corpo humano. Diante disso, a montagem, na sua matriz europeia representada pela busca por uma valorização artística e viés autoral estaria a cargo da cabeça, sendo então a parte que pensa, concebe, formula teorias e estabelece a estrutura de um filme e as combinações possíveis para a sua ideia artística.

Por outro lado, a edição, tende a ser utilizada quando se objetiva caracterizar os processos operacionais da montagem, voltando-se portanto mais para a execução do corte e menos para o pensamento a respeito dele. No mesmo corpo a edição seria então as mãos que executam os cortes e combinações, separadas da tal cabeça responsável pelos pensamentos. Tal interpretação poderia encontrar uma gênese e uma reverberação, ambas ligadas a períodos distintos. A gênese se estabeleceria no rígido controle adotado pelo regime industrial hollywoodiano entre as décadas de 1920 e 1950, quando os cortes dos filmes eram propriedade exclusiva dos grandes estúdios. Como os diretores eram frequentemente afastados das salas de edição logo após as filmagens, sendo imediatamente deslocados para novos projetos, os estúdios mantinham o domínio sobre o corte final, atribuindo aos editores contratados por eles a tarefa de finalizar os filmes segundo parâmetros comerciais pré-estabelecidos pelos produtores (Schrader, 2014).

Essa prática institucionalizada resultava em pouca autonomia para as editoras. O processo era conduzido sob uma lógica industrial, na qual a editora era percebida como uma técnica proletária subordinada às diretrizes do estúdio. O corte final não refletia necessariamente uma visão artística individualizada ou mesmo uma concepção artística coletiva, mas sim interesses comerciais e narrativos definidos pelos produtores e executivos. Tal ideia poderia inclusive estar por trás do seguinte comentário de Peter Wollen a respeito de certos cineastas que tinham adquirido sólida reputação na Europa mas que passaram a ser rejeitados logo que cruzavam o Atlântico, sendo reduzidos ao anonimato: “O Hitchcock americano era comparado desfavoravelmente com o Hitchcock inglês, o Renoir americano com o Renoir francês, o Fritz Lang americano com o Fritz Lang alemão” (Wollen, 1984, p. 79).

A reverberação, pelo menos no cenário brasileiro, podemos encontrar vinda da geração de editoras formada nos anos 70, que aprenderam a montar na moviola e com o passar dos anos precisaram lidar com a migração para o digital. Algumas se adaptaram e seguiram mantendo a “cabeça” e as “mãos” integradas em um mesmo corpo, outras se mantiveram distantes da parte operacional e precisaram de “mãos” emprestadas para editar e operar os *softwares* enquanto elas montavam os filmes com “a cabeça” (Barroso; Szafir, 2019, p. 9).

Portanto, o termo edição estaria vinculado a essa concepção restritiva a respeito da operação, entendendo a editora muito mais como as mãos que operavam os cortes do que a cabeça que pensaria a respeito deles, estando o termo então ancorado no pilar econômico do cinema hollywoodiano, com características mais vinculadas ao trabalho do que ao artístico, se quiséssemos manter esta separação. Ou seja, a edição seria trabalho de artesãs, enquanto a montagem estaria destinada aos artistas, uma separação que carrega, entre outras questões, um apagamento histórico por meio das relações de poder e de gênero .

Nos últimos anos, pesquisas acadêmicas têm revelado a significativa presença de mulheres na história do cinema, especialmente em funções consideradas “técnicas” e frequentemente invisibilizadas. Conforme aponta Clara Bastos Marcondes Machado (2023), a fragmentação da edição em funções específicas ocorreu a partir dos anos 1910 em Hollywood, quando surgiram subdivisões como as *patchers* ou cortadoras de negativos, posições quase exclusivamente ocupadas por mulheres. Esta marcação de gênero se refletia inclusive na terminologia adotada para os novos cargos ligados à montagem em diferentes países: *monteuse* em francês, *die Kleberin* em alemão e *montazhnitsy* em russo — todas palavras no feminino²⁰. Interessante notar que, enquanto nos EUA já existia a figura profissional da editora, dissociada da direção, em países europeus, até meados de 1960-70, as decisões a respeito do corte permaneceram centralizadas no diretor, relegando às mulheres funções consideradas meramente operacionais. No contexto hollywoodiano, estas funções

²⁰ A identificação do gênero feminino nestes termos pode ser verificada pelas regras de formação de palavras (morfologia) de cada idioma e pela materialidade histórica, que evidencia a divisão de gênero do trabalho no audiovisual. Em francês, o emprego do termo *monteuse* demarca historicamente a executante feminina, em oposição ao masculino *monteur* (Larousse, 2026). Na língua alemã, o termo *die Kleberin* (“a coladeira”), em oposição ao masculino *der Kleber*, era a nomenclatura oficial adotada nos primórdios dos estúdios alemães para as mulheres que operavam o corte físico da película, conforme documenta o acervo do Museu do Cinema de Potsdam (Jäger, 2011). Da mesma forma, no cinema soviético, o termo no feminino *montazhnitsy* (plural de *montazhnitsa*), em contraposição ao masculino *montazhnik*, era o jargão da indústria para designar as operárias do corte filmico. Esse uso está presente nos escritos de 1927 da cineasta Esfir Shub, que documentou a formação de coletivos de montagem compostos exclusivamente por mulheres (Gadassik, 2018).

eram frequentemente comparadas a trabalhos tradicionalmente femininos como costura ou tricô, sendo consideradas tediosas e repetitivas, o que levou à contratação de jovens mulheres com pouco treinamento profissional, consideradas “ideais” para essas tarefas menos valorizadas no processo criativo cinematográfico.

As mulheres foram ativamente recrutadas para cargos de manufatura no primeiro cinema, de trabalhos como emenda manual de películas até a pintura à mão de celuloide. Estes trabalhos de menor remuneração eram vistos como tediosos, repetitivos e não criativos ou tecnicamente exigentes. A tarefa efetiva de montagem da película foi equiparada a ocupações como produção têxtil e confecção de roupas, onde o mesmo trabalho era repetido várias vezes de acordo com um padrão inteiramente predeterminado (Gadassik apud Machado 2023, p. 3)²¹

Além do caráter minucioso que aproximava o ofício das *patchers* ao trabalho de costura, a delegação da colagem da película quase exclusivamente às mulheres nas primeiras décadas do cinema estava intrinsecamente ligada à severa insalubridade do ambiente e à desvalorização do trabalho manual. A manipulação do nitrato de celulose e o uso contínuo da “cola de película” (*film cement*) tornavam a sala de corte um espaço quimicamente hostil. Composta por uma mistura volátil de solventes fortes, a cola era inalada diariamente em cabines diminutas e mal ventiladas, o que tornava a prática fisicamente exaustiva e perigosa. Ao investigar o apagamento histórico das mulheres na era silenciosa, Jane M. Gaines (2018) demonstra que a prática inicial do ofício era enquadrada estritamente como um trabalho braçal de laboratório ou chão de fábrica, destituído de prestígio intelectual. Por tratar-se de um labor repetitivo e insalubre, a mão de obra masculina afastava-se dessa função, consolidando o corte e a colagem primários como um “subtrabalho” delegado ao corpo feminino. A materialidade tóxica da película e as condições do espaço de trabalho operaram, portanto, como elementos silenciadores nas dinâmicas de precarização que marcaram a gênese do ofício.

Diante do que vimos até aqui, e das motivações por trás das terminologias, penso então que a manutenção da distinção dos termos em português tende a trazer aspectos mais negativos do que positivos, reforçando uma concepção excludente a respeito do trabalho artístico e dando sequência a violenta fragmentação deste corpo que, além de ser historicamente feminino, em sua integridade, é responsável por executar procedimentos tanto operacionais quanto conceituais e criativos.

²¹ Tradução realizada por Clara Bastos Marcondes Machado para o artigo “Montadoras como espectadoras” publicada na Revista Estudos Feministas, v. 31, n. 3, 2023

Certamente, o grau de autonomia e influência criativa na ilha de edição varia conforme cada projeto cinematográfico. No entanto, é pertinente questionar por que justamente na edição seria necessário estabelecer uma distinção terminológica baseada no nível de liberdade artística, quando tal diferenciação não ocorre em outras funções da realização audiovisual. Não utilizamos termos distintos para diretoras de fotografia com maior ou menor autonomia criativa, nem para atrizes que criam mais ou menos além do roteiro. Mesmo no caso da direção, superadas as discussões sobre *auteurs* e *metteurs en scène* (Buscombe, 2005), não empregamos nomenclaturas diferentes em português para distinguir diretoras conforme seu grau de intervenção artística, ainda que possamos dizer que ao usarmos “um filme de” estamos atribuindo maior concepção artística a um diretor que a outro, quando partimos para a função, ambos são igualmente considerados diretores. Estas variações de autonomia criativa são inerentes à natureza específica de cada projeto e aos métodos adotados durante sua realização, cabendo a cada profissional contribuir para o trabalho coletivo da maneira mais adequada às necessidades da obra.

Diante da análise histórica e conceitual apresentada, torna-se evidente que a manutenção da distinção terminológica entre montagem e edição no Brasil perpetua divisões ideológicas e hierárquicas que não correspondem à realidade contemporânea da produção audiovisual. A distinção, já fragilizada pela prática profissional de gerações de montadoras, encontrou seu ponto de dissolução material com a revolução da edição não linear digital. A transição da Moviola para sistemas computadorizados como o Avid, que se intensificou no Brasil a partir do Cinema da Retomada nos anos 1990, não representou apenas uma mudança de ferramentas, mas uma reconfiguração fundamental do próprio processo criativo, tornando a separação entre o trabalho conceitual e o operacional logisticamente insustentável (Barroso; Szafir, 2019, p. 5). A especialização crescente das profissionais, a mobilidade entre diferentes meios (cinema, televisão, streaming, conteúdo digital) e a relativa democratização dos meios de produção tornaram obsoletas as distinções rígidas entre técnico e artístico, entre operacional e conceitual. As editoras contemporâneas transitam fluidamente entre projetos que exigem diferentes níveis de autonomia criativa, mas todos participam do mesmo processo fundamental de construção audiovisual (Barroso; Szafir, 2019, p.10).

Além disso, a tecnologia digital promoveu uma convergência de plataformas. Os mesmos *softwares* e técnicas passaram a ser utilizados na pós-produção de longas-metragens para o cinema, séries para a televisão, documentários e produções para a internet. Essa

padronização tecnológica erodiu a base material que sustentava a distinção entre a montadora cinematográfica, que trabalhava com celuloide, e a editora de televisão, que operava com fitas magnéticas (Barroso; Szafir, 2019). A trajetória profissional das gerações mais recentes, que transitam com naturalidade entre projetos para diferentes janelas de exibição, é a prova viva dessa nova realidade integrada. O fluxo de trabalho digital, portanto, não apenas mudou as ferramentas, ele materializou a síntese entre montagem e edição, incorporando em sua própria lógica a reunificação do corpo criativo que esta análise defende em um nível teórico. A proposta de utilizar ambos os termos como sinônimos fundamenta-se na compreensão de que as hierarquias estabelecidas entre estes termos são construções históricas que não refletem a natureza integrada do processo criativo atual. O trabalho feito na ilha de edição envolve simultaneamente aspectos técnicos e conceituais, operacionais e artísticos.

A investigação sobre as origens e influências dos termos no Brasil revela uma trajetória complexa, que transcende a mera questão semântica para expor tensões históricas, tecnológicas e ideológicas. Manter essa diferenciação terminológica na análise contemporânea seria, portanto, anacrônico e cúmplice de uma exclusão histórica. Portanto, na ausência de uma única palavra unificadora, adoto nesta pesquisa os termos montagem e edição como sinônimos, buscando enfatizar sua complementaridade no processo cinematográfico ao reunir as mãos e a cabeça, compreendendo que estas são partes indissociáveis do corpo que edita. Essa abordagem permite explorar as dimensões técnicas e artísticas desses processos sem limitar seu entendimento às distinções históricas ou culturais que os originaram, contribuindo para a recomposição de um corpo criativo que foi artificialmente fragmentado por razões ideológicas e econômicas, mas que na realidade sempre funcionou de forma integrada.

A escolha por tratar os termos como equivalentes ao longo desta dissertação representa, assim, um posicionamento político e epistemológico em favor da integralidade do processo criativo e do reconhecimento histórico de todas as trabalhadoras e trabalhadores que contribuíram para o desenvolvimento da linguagem audiovisual brasileira. Ao recusar essa cisão e tratar a prática em sua totalidade, este trabalho compreende que tanto o “pensar” conceitual da montagem quanto o “fazer” técnico da edição são, em essência, facetas indissociáveis de um mesmo gesto criativo. É a análise deste gesto unificado, em sua complexidade, que permitirá investigar a fundo a operação de conectar que está no cerne desta pesquisa.

3. O GESTO DE CONECTAR EM *NA ILHA* (2020)

É precisamente essa operação de conectar, essa síntese entre o pensar conceitual e o fazer técnico abordada no capítulo anterior, que encontra uma materialização exemplar no filme *Na Ilha* (2020), dirigido por Julia Bernstein e Vinícius Nascimento. A obra, que propõe um retrato intimista do universo da montagem cinematográfica no Brasil a partir dos relatos de 20 editoras e editores, não apenas documenta seus processos criativos, mas incorpora em sua própria concepção e execução o gesto unificado que caracteriza a prática da edição. Ao assistir ao filme pela primeira vez, fui impactado por sua capacidade de catalisar e articular ideias sobre montagem, demonstrando como a obra consegue privilegiar o espaço e o tempo das personagens sem recorrer a uma estrutura narrativa imposta de forma aparente pelos seus realizadores. *Na Ilha* revela-se, assim, como um objeto privilegiado para investigar tanto as operações de conexão e seus operadores, quanto os espaços em que, em alguma medida, elas ocorrem.

O filme em si parece representar mais um gesto de conectar, estando em conformidade com tantos outros gestos que parecem ter surgido em maior profusão ao longo das últimas duas décadas (a exemplo de livros de “conversas sobre montagem”, podcasts sobre edição, criações de associações e demais movimentos integradores)²² que buscam evidenciar não somente a edição enquanto processo, mas concentram esforços em sorver o que há de humano neste processo criativo. Neste capítulo, proponho, a partir do filme, examinar algumas dessas ideias, como se estivéssemos direcionando um feixe de luz branca através de um prisma, observando como ele se decompõe nas diversas cores do espectro, cada uma representando um aspecto distinto da rica paisagem da montagem cinematográfica.

Contudo, a metáfora do prisma serve a um propósito duplo: ele não apenas decompõe a luz em suas cores constituintes, revelando as diferentes facetas da edição, mas também possui a capacidade de recompor esses feixes dispersos em um único e coeso raio de luz. Este

²² A exemplo da Associação de Profissionais de Edição Audiovisual - edt. e da Asociación Argentina de Editores Audiovisuales - EDA criadas em 2012, a AMC em 2016, os livros *La Primera Mirada: Conversaciones con montajistas de Argentina* e *Entre Cortes: Conversaciones con montajistas de Argentina* ambos lançadas pela EDA em 2017 e 2020, mesmo ano em que foi lançado o documentário *Na Ilha* que em 2022 teve uma ampliação das conversas do filme publicadas em um livro homônimo. Além disso também considero importante os podcasts *Sala de Edição* e *O Arquipélago* lançados em 2018 e 2019, respectivamente. Sem esquecer dos Seminários Temáticos de Montagem Audiovisual intitulado *Reflexões e Experiências*, realizados entre os anos de 2018 e 2022 durante os encontros da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE, apenas para citar alguns exemplos.

capítulo adota essa dupla função como seu princípio organizador. O objetivo é, primeiramente, analisar os elementos distintos que compõem a práxis da montagem (a estrutura conceitual, o espaço criativo e o ato concreto de editar) para, em seguida, demonstrar como esses elementos se integram e se sintetizam no ato criativo. O “feixe de luz branca” que guiará esta análise é o conceito de *gesto* fundamentado na obra de Vilém Flusser. Adotando a perspectiva flusseriana, que compreende o gesto como “um movimento no qual se articula uma liberdade, a fim de se revelar ou de se velar para o outro” (Flusser, 2014, p. 17), o gesto aplicado na operação de conectar emerge como uma manifestação central na prática da edição. Ele transcende a mera operação técnica de juntar planos para se tornar uma articulação intencional da liberdade criativa, capaz de construir pontes de sentido para o espectador.

Ao optar por registrar profissionais da montagem em suas ilhas de edição, *Na Ilha* revela um microcosmo onde objetos pessoais, movimentos cotidianos e ferramentas operacionais se entrelaçam no ofício. No processo de construção do documentário, as escolhas feitas pelas cineastas refletem uma navegação cuidadosa entre o individual e o coletivo, ou seja, as ilhas e o arquipélago. Embora o filme não tome as vias de uma realização etnográfica e não nos forneça os subsídios mais precisos para uma percepção a respeito da prática da montagem cinematográfica, uma vez que os registros de trabalho são obtidos sob uma ideia de “encenação” objetivando ilustrar a entrevista, os relatos e espaços de criação (Salles, 2010) apresentados nele funcionam como mapas afetivos que oferecem indícios para a compreensão do trabalho de edição, indicando nessas escolhas a possibilidade de um gesto voltado para o ato de conectar.

Portanto, tomando a análise do filme como ponto de debate inicial, este capítulo busca relacionar as noções de montagem arquipélago com as redes e arquivos de criação, além das concepções das cineastas retratadas na obra a respeito da edição e da própria ideia de gesto.

3.1 Sobre o gesto flusseriano: fundamentos teóricos

Embora Flusser frequentemente se debruce sobre gestos com contornos corporais ou instrumentais mais definidos, como o “gesto de fumar cachimbo”, o “gesto de escrever”, ou o “gesto de pintar” (Flusser, 2014), a ação de conectar, seja ela entre planos, sons, ideias, ou entre as próprias profissionais da montagem, também se configura como uma articulação intencional da liberdade criativa e por esse motivo proponho acionar o conceito de gesto

apresentando pelo autor para compreender os atos de conexão que ocorrem na prática da edição. Este gesto de conectar, portanto, transcende a mera operação técnica, carregando em si uma intencionalidade que visa tanto revelar sentidos e construir pontes para o espectador, quanto, por vezes, velar outras conexões possíveis, conduzindo assim a experiência e a interpretação da obra fílmica. O gesto de conectar emerge então não apenas como um procedimento, mas como uma “presença ativa no mundo” (Flusser, 2014, p. 19) da montagem, um “feito” — ou “gesta”, como também apontado por Flusser, em sua etimologia — que expressa a subjetividade e a agência de editoras na construção fílmica e nos processos de significação no cinema.

Ao debruçar-se diante da discussão a respeito dos gestos, Flusser parece buscar indícios que denunciem formas tipicamente humanas de ser e estar. No ensaio “O gesto em vídeo” (Flusser, 2014, p.73) ele deixa essas intenções mais claras ao dizer que a hipótese da sua série de ensaios que observam gestos permitiria “ler a maneira pela qual os gesticuladores estão no mundo”. É nesse sentido que busco refletir a respeito do gesto de conectar, considerando o filme *Na Ilha* como iniciativa concreta e manifesta dessa intenção de integrar teorias, pensamentos, vivências e memórias de quem trabalha nas ilhas de edição e expor as conexões que existem entre si e entre as demais pessoas participantes do filme, quer sejam essas conexões reais ou virtuais, sobrepondo a ideia mantida no senso comum de aparente isolamento presentes no ofício da montagem e uma certa desconexão dos demais fazeres.

Apesar de efetivamente haver um certo isolamento inerente à prática da edição, ele é parcial e não configura uma exata desconexão. Para além das relações diretas mantidas com assistentes, produtoras, diretoras e demais cineastas envolvidas, existem as relações virtuais mantidas com as demais artistas inseridas no processo e que se dão por meio da relação com a materialidade do trabalho. Ou seja, editoras se relacionam virtualmente com atores e atrizes, diretoras de fotografia, foquistas, maquinistas e etc. por meio das imagens geradas pelo trabalho realizado por cada pessoa, que se configura na matéria prima com a qual a profissional da ilha de edição deverá se relacionar, inserindo-se completamente na coletividade desse trabalho feito a muitas e diversas mãos.

Talvez, em essência, seja possível compararmos as operações de combinações feitas pela montadora a um *gesto de escrever* (Flusser, 2014, p. 99) por meio da ordenação e manipulação de signos audiovisuais. Embora esta compreensão dialogue com propostas

históricas que aproximam cinema e escrita, como a *caméra-stylo*²³ de Alexandre Astruc, aqui nos concentramos especificamente na dimensão flusseriana do gesto como articulação da liberdade criativa. Ao aplicar o conceito flusseriano à edição, transcende-se a simples operação técnica de juntar planos e articula-se intencionalidades da liberdade criativa capaz de revelar sentidos, construir pontes para a espectadora e, por vezes, velar outras tantas conexões possíveis.

A perspectiva da montagem como uma forma de escrita, um gesto que ordena signos para produzir sentido, encontra um poderoso eco na definição prática do ofício oferecida pelo montador Eduardo Escorel tanto em sua participação no documentário *Na Ilha*, quanto em seu artigo publicado em 2015 intitulado: *(Des)importância da montagem*. Distanciando-se de noções que mistificam sua função, Escorel a descreve como uma operação essencialmente linguística. Para ele, “montar ou editar consiste em escolher e justapor. Apenas isso. É uma operação simples, comum a toda linguagem” (Escorel, 2015, p. 1). Cabe demarcar, nesse ponto, que essa definição reflete um perfil declaradamente essencialista do montador. Ao buscar a raiz elementar da operação, Escorel despoja o ofício de seus excessos técnicos para compreendê-lo estritamente em sua matriz discursiva. É fundamental reconhecer, contudo, que o arquipélago da edição é plural e habitado por múltiplos perfis criativos, de modo que a postura essencialista convive com pontos de vista dos mais diversos.

O aprofundamento dessas outras óticas e a investigação de como diferentes perfis tensionam o fazer da edição apontam, inclusive, para possíveis caminhos em eventuais desdobramentos futuros desta pesquisa. Para os limites desta análise, porém, a síntese de Escorel é valiosa, pois evidencia que, sob esta ótica, a complexidade do trabalho não reside em uma técnica obscura, mas na capacidade de quem seleciona e combina imagens e sons para construir o pensamento do filme. Essa definição reforça a nossa premissa: o conceito de gesto quando aplicado para fins de conectar as imagens e sons trabalhados pela montadora assemelha-se a um ato de escrita que, plano a plano, articula a liberdade criativa dentro das regras de uma linguagem em constante construção.

Cabe ressaltar que, ao operar essa articulação, a montadora atua inevitavelmente como a primeira editora de som do filme. Embora o foco analítico recaia frequentemente sobre o corte visual, o manuseio do som direto (os diálogos, os ruídos de cena e os respiros) é o que

²³ A noção de *caméra-stylo*, proposta por Alexandre Astruc em 1948, sugere que o cinema pode ser uma escrita autoral com imagens, equiparando a câmera à caneta do escritor. No entanto, Astruc concentra sua análise na figura do diretor-autor e roteirista, não desenvolvendo reflexões específicas sobre o papel da montagem.

frequentemente dita o andamento e a pulsação interna da sequência. Essa primeira modelagem sonora, estabelecida ainda na ilha de edição, cria a base rítmica estrutural sobre a qual o desenho de som posterior irá se erguer, evidenciando que a manipulação do tempo cinematográfico é, desde o seu estágio inicial, uma operação intrinsecamente audiovisual.

Ao refletir sobre o instante em que Flusser afirma ser onde se inicia o “verdadeiro trabalho” da escrita e de como ele encara o “pensamento” a partir da ordenação do que ele chama de “mingau virtual de palavras que ainda não são conceitos, e de conceitos que ainda não são palavras”, é possível estabelecer um paralelo cauteloso com a editora diante do material bruto de imagens e sons. Embora a montagem cinematográfica se diferencie da escrita literária por partir de diretrizes previamente estabelecidas pelo roteiro e por outras instâncias criativas, há similaridades no processo de organização de elementos para produzir significado. Dentro dessas especificidades do audiovisual, tal como a escritora confere coerência a vocábulos ainda sem conceitos, a editora organiza o fluxo filmico respeitando tanto as indicações recebidas quanto explorando as possibilidades criativas que o material oferece. É nesse entrelaçamento de linguagens que se revela o elo entre edição e pensamento, abrindo caminho para compreendermos de que modo imagens, sons, espaços de criação e suas interconexões se articulam em redes colaborativas. Nesse ponto, Flusser constata:

Se me decidir por escrever o que captei tão precariamente em palavras sussurradas, verificarei que é agora que o verdadeiro trabalho começa. Estou confrontado, doravante, por barreiras muito precisas. Devo começar a ordenar muito exatamente aquele mingau virtual de palavras e o algo nelas, e devo fazê-lo em vários níveis. Devo obedecer às regras da lógica que estão de, alguma maneira, inerentes ao algo que quero exprimir, e às regras da gramática que ordenam as palavras dentro da sua língua. [...] Devo obedecer às regras da linearidade da escrita, e verificarei que posso manipulá-las, escolhendo determinadas pontuações, divisões em parágrafos, e outras modificações da estrita linearidade. (Flusser, 2014, p. 106, 107)

Se nesta citação de Flusser nos permitirmos trocar as “palavras” por “cenas”, e os termos próprios da linguagem escrita pelos da linguagem cinematográfica, veremos, em alguma medida, o que Astruc viu quando comparou a câmera com uma caneta estabelecendo um paralelo do gesto de escrever com o que talvez pudéssemos chamar aqui de o “gesto de filmar” ou, na especificidade adotada por esta dissertação, o “gesto de editar”

É nesse instante, em que a subjetividade da montadora se inscreve na matéria, que se delineiam as primeiras linhas de uma rede mais ampla de relações: cada escolha, cada combinação de cenas, cada hesitação ou aposta formal, inscreve-se em um campo de forças

que ultrapassa o indivíduo e alcança o território das conexões, dos arquivos vivos e das tensões criativas. Assim, compreender esse conceito de gesto agindo em atividades conectoras é apenas o primeiro passo; torna-se imprescindível avançar para a investigação das estruturas que sustentam e potencializam essas conexões: redes, arquivos e as dinâmicas tensionais que constituem o cerne do processo criativo coletivo no cinema.

Para compreender os gestos na montagem cinematográfica, aplicamos os já citados conceitos de *Redes de Criação* e *Arquivos de Criação* propostos por Cecília Salles. Retomando, as redes de criação referem-se às particularidades do processo que tendem a revelar as interações entre escolhas e objetivos de artistas, analisando a lógica de processos compartilhados e suas dinâmicas. Já os arquivos de criação documentam esses processos, focando na mobilidade das buscas e tendências, onde cada documento serve como índice, conectando elementos dispersos por meio de inferências e ações transformadoras.

Os locais onde a arte acontece, sejam ateliês, estúdios ou, no caso em análise, ilhas de edição, são, para Salles, muito mais do que cenários. São arquivos vivos, ambientes onde se acumulam vestígios do processo artístico. Salles, em diálogo com Leminski, chama os objetos que povoam esses ambientes de estímulos de escritório (Salles, 2016, p. 56), que “servem, muitas vezes, de alimentos para as obras em execução”. O espaço criativo torna-se portanto um território impregnado pelo imaginário e pela história de quem o habita, “assim como seu corpo gravado com toda sua história e suas buscas”. A ilha de edição, sob essa ótica, é o organismo que pulsa com as referências e afetos da editora, influenciando diretamente a obra.

Sendo então a edição um campo dinâmico de ações intencionais - no qual a montadora lida continuamente com as restrições e possibilidades oferecidas pelo material bruto - torna-se possível articular o conceito de gesto de Flusser às noções de redes e arquivos propostas por Cecília Salles, delineando um modelo analítico capaz de abarcar a criação cinematográfica em sua dupla dimensão: a ação intencional e as estruturas que a sustentam. Essa perspectiva é fundamental para compreender como a edição ultrapassa o mero domínio técnico, tornando-se um espaço de elaboração subjetiva e de construção coletiva de sentido. É justamente essa articulação que permite relacionar também a Crítica de Processo com a Teoria de Cineastas, conforme destaca Salles ao afirmar que “há teorias implícitas no fazer, que estabelece a relação da Crítica de Processo com a Teoria de Cineastas. A observação relacional leva à formulação de hipóteses sobre o modo como se desenvolve o processo criativo [...]” (Salles, 2023, p. 92).

Seguiremos então para a análise do filme *Na Ilha*, numa investigação progressiva inspirada nos enquadramentos cinematográficos, não necessariamente nos enquadramentos utilizados no filme, mas em uma analogia que permita compreender o recorte de investigação: primeiramente no plano geral, examinaremos a estrutura em filme arquipélago como uma macro manifestação que articula integridade espaço-temporal e conexão antes mesmo que se dê início ao processo de edição; no plano médio, adentraremos as ilhas de edição, percebendo nelas arquivos vivos onde se acumulam vestígios processuais e relações coletivas; e, por fim, no plano fechado, nos concentraremos no embate da montadora com a matéria-prima, revelando como a operação de conectar, a partir da aplicação do conceito de gesto na edição, em sua forma mais concreta, tece uma teia que permeia liberdade intencional e tensões criativas.

Iniciamos, portanto, esta análise a partir de uma investigação em “plano geral”, examinando as intenções por trás da escolha da estrutura do documentário *Na Ilha* em sua dimensão estrutural como manifestação primeira do conceito de gesto presente no filme.

3.2 Plano geral: a escolha pelo arquipélago

Possivelmente a primeira e mais fundamental constatação a respeito da aplicação do conceito dessa manifestação de liberdade enquanto articulações humanas de ser e estar no mundo, as quais estamos chamando de gesto, na definição flusseriana, não esteja presente em *Na Ilha* em um corte específico ou em uma transição, mas no pensamento que permeia a tomada de decisão que articula a escolha pela estrutura do filme. A decisão feita por Julia Bernstein e Vinicius Nascimento, que assumem tanto a direção quanto a edição do documentário, de se afastar de uma montagem documental em mosaico representa uma escolha estética e ética que define toda a obra. A bússola conceitual que norteou o projeto permite navegar entre individualidade e coletividade, reforçando a natureza particular de cada montadora ao mesmo tempo que evidencia os laços da práxis no coletivo

A proposta de criar um filme arquipélago, evidenciando as particularidades de cada profissional da edição, sugere uma intencionalidade que constitui, em si mesma, um gesto de conectar em escala estrutural. A ideia de fazer um filme que capturasse práticas, teorizações e memórias a respeito da montagem cinematográfica brasileira contemporânea surgiu de

encontros, conexões e inquietações individuais e coletivas e de um profundo interesse pelo ofício e por quem o faz. Nas palavras de Júlia e Vínicius:

A ideia passa pelo amor à montagem e por inquietações compartilhadas em encontros e conversas com parceiras e parceiros de profissão. Encontros que, certamente, foram potencializados pela criação da Associação dos Profissionais de Edição Audiovisual (edt.), em 2012. Mas o amor nasceu antes, e foi alimentado por mestres que, generosamente, marcaram nosso caminho, como é o caso do grande montador Ricardo Miranda. (Bernstein et al., 2022, p. 15)

Contudo, como os cineastas comentam na sequência do relato introdutório do livro homônimo, a empreitada fílmica ganhou vias de concretude justamente a partir da impossibilidade de contar com a presença do mestre e amigo Ricardo Miranda, falecido subitamente em 2014. Embora exista o registro de uma entrevista sua realizada em 2012 para o Programa Estúdio Móvel na TV Brasil²⁴, além do curta-metragem *Ricardo Miranda & O Cinema* (2021), dirigido por Fábio Carvalho, que busca resgatar parte dessa memória ou pelo menos de alguns dos seus pensamentos a respeito do cinema e da montagem, a perda inicial do depoimento direto do montador para *Na Ilha* parece permanecer como um marco significativo que impulsionou a urgência do projeto. A constatação da perda física daquele “arquivo vivo” transformou o luto em um esforço urgente e coletivo para mapear, preservar e conectar os saberes desse arquipélago profissional antes que outras ilhas se apagassem.

Antes de seguirmos, considero importante contextualizar quem foi Ricardo Miranda. Ainda que minha trajetória não tenha cruzado fisicamente com a dele, seu nome frequentemente aparece em entrevistas, conversas e relatos de diversas editoras e editores, delineando a figura de um pilar fundamental para a história da montagem brasileira. Miranda além de um operador técnico, foi também um pensador da práxis cinematográfica e uma das mentes criativas do chamado “cinema de invenção” no Brasil. Tendo estreado na edição de longas-metragens com *Amor, Carnaval e Sonhos* (1972), dirigido por Paulo César Saraceni, ele assinou também nos anos seguintes a montagem de obras marcantes como *A Idade da Terra* (1980), dirigido por Glauber Rocha, *O Segredo da Múmia* (1982), dirigido por Ivan Cardoso, além de *Congo* (1972) e *O Som, ou Tratado da Harmonia* (1984), dois exemplos de sua extensa e conflituosa parceria com o diretor Arthur Omar. Para além do seu trabalho com edição, sua atuação como diretor em *Mojica* (1999) e *Djalioh* (2012), professor na Escola de

²⁴ Entrevista de Ricardo Miranda ao Programa Estúdio Móvel disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-pNFrwov_P4. (TV BRASIL, 2014)

Cinema Darcy Ribeiro e, também, responsável pelos interprogramas veiculados na TV Brasil evidenciava um profissional que compreendia a edição como um gesto poético, visceral e indissociável do pensamento.

Para evitar que os saberes e as vivências de profissionais com essa magnitude se perdessem no isolamento, o documentário se fez necessário. Ao materializar o intento de mapear e conectar esse arquipélago profissional, *Na Ilha* contribui também para a construção de uma memória coletiva a respeito de uma práxis, entendendo memória como “essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar” e que se integra “em tentativas mais ou menos conscientes de definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes” (Pollack, 1989, p. 09). Dessa forma, partindo de memórias e relatos individuais criam-se portanto memórias coletivas, numa relação de codependência e conexão, como comenta Maurice Halbwachs:

para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (Halbwachs, 1990, p. 34)

Portanto, ainda que *Na Ilha* seja um filme sobre montagem, sua perspectiva não parte da ideia de dizer como montar um filme, mas sim das conexões, sobretudo as humanas, que acontecem quando se edita um filme, dos aspectos sensíveis e subjetivos de cada ser humano e da sua relação com a criação e a materialidade no trabalho. Dado que ao longo da história o acesso às ilhas de edição sempre foi consideravelmente restrito, o filme acaba por proporcionar não só um registro dos relatos das editoras e editores, mas também um raro contato com algumas das pessoas, espaços e dispositivos presentes no processo de criação.

3.2.1 Escolhas e bússolas

Pensar sobre esse processo de criação exige, em certa medida, pensar também a respeito de intencionalidades. Assim, talvez seja possível afirmar que nada está na tela por acaso, ou talvez, para não soar tão taxativo, devo dizer que pouca coisa seja fruto de acasos quando falamos em fazeres cinematográficos. Mesmo em documentário ou filmes mais experimentais, onde se pressupõe uma liberdade maior de execução, com um roteiro mais

fluido e suscetível ao acaso, existe uma série de decisões que são tomadas ao longo do projeto que determinam as intencionalidades, permissividades e objetivos de cineastas. Ainda que algo, porventura, escape a um olho mais distraído e se insira em frente ao dispositivo filmico durante a captação das imagens, é bem improvável, mas não impossível, que não escape ao excesso de exposições e repetições realizadas durante a edição. Ou seja, em toda e qualquer instância, um filme é feito de escolhas.

Por vezes as escolhas são tomadas durante o processo, em outros casos elas são definidas anteriormente, servindo como bússola para as tomadas de decisão. Sendo assim, da mesma forma que podemos dizer que um filme é feito de escolhas, podemos afirmar também a importância dessas bússolas como dispositivos responsáveis não por estabelecer o destino final mas por apontar direções possíveis e nortear as tomadas de decisões e escolhas necessárias no processo. Essas bússolas podem tanto transitar quanto se transformar em algo mais concreto e objetivo, como um roteiro ou um storyboard, ou mais abstrato, como um sentimento, uma ideia ou um conceito.

Em *Na Ilha* a bússola parece apontar para um conceito que transita entre o individual e o coletivo, reforçando aspectos comuns da natureza do trabalho ao passo que evidencia a individualidade de cada cineasta retratada no filme, direcionando as escolhas de como se daria a montagem desse filme arquipélago. Novamente nas palavras de Julia Bernstein e Vinícius Nascimento:

Desde o início, nossa proposta era retratar cada montador/montadora e, portanto, cada ilha como um universo particular, que tangencia os outros e dialoga com eles, mas não é igual. Daí a decisão, que mantivemos até o fim, de não embaralharmos as falas dos personagens e construir, assim, um filme mosaico - por mais tentador que fosse aproximar falas convergentes (ou divergentes) sobre processos. Passamos então, ao principal desafio desse formato em “ilhas”: costurar uma narrativa filmica com esse arquipélago artificialmente construído. (Bernstein et al., 2022, p. 16)

Sob a ótica de Flusser, essa escolha estrutural demonstra um gesto de profunda significação sendo um “movimento no qual se articula uma liberdade”: a liberdade de preservar a subjetividade de cada profissional retratada, e, ao mesmo tempo, a liberdade de confiar na capacidade de quem assiste. Ao preservar as ilhas e escolher justapô-las, o filme delega ao público a função de realizar as conexões mais profundas, de traçar as pontes entre os diferentes depoimentos e de perceber os ecos e as dissonâncias que emergem do conjunto. Para compreender essa distinção entre os filmes que preservam a singularidade das

“ilhas/personagens” e os que buscam uma composição mais homogênea, é preciso primeiramente esclarecer o que cada conceito representa.

3.2.2 Filmes arquipélago e filmes mosaico

Antes de detalhar essas definições, contudo, é preciso esclarecer a origem dos termos e o caráter original do seu uso nesta dissertação. As palavras “mosaico” e “arquipélago” (ou “formato em ilhas”) despontam inicialmente como metáforas estruturais nos relatos de Bernstein e Nascimento a respeito dos seus processos de montagem. Como exposto no tópico anterior, a ideia de “mosaico” é utilizada para descrever a estrutura homogênea que decidiram rejeitar, optando por preservar as individualidades em um “arquipélago artificialmente construído”.

O que este trabalho propõe, é a apropriação desses termos — até então restritos à descrição contingencial do processo de criação daquela obra específica — para elevá-los à condição de categorias de análise teórica. A distinção conceitual aqui formulada transforma a metáfora dos realizadores em uma lente analítica estruturada especificamente para a observação formal de documentários. As dinâmicas analisadas sob essa ótica operam a partir dos pactos de leitura próprios da não-ficção, não se aplicando necessariamente às metodologias e estruturas narrativas do cinema ficcional.

Outro adendo importante diz respeito ao fato de que embora o documentário *Na Ilha* aborde conversas sobre montagem cinematográfica realizadas nas ilhas de edição, utilizarei aqui o termo “ilha” em um sentido mais amplo: como unidade delimitada no espaço-tempo fílmico, constituída através dos cortes durante o processo de edição. Esta conceitualização permite aplicar a análise a diversos outros documentários, transcendendo o caso específico de *Na Ilha*. Assim, podemos examinar as escolhas estruturais do filme explorando as diferenças fundamentais entre filmes arquipélago e filmes mosaico, duas abordagens distintas na organização da montagem documental que refletem diferentes intencionalidades e relações com o material filmado.

Como mencionado anteriormente, *Na Ilha* se estrutura como um filme arquipélago, orientado por uma bússola conceitual que navega entre o individual e o coletivo. Essa escolha não é meramente formal, mas reflete decisões estéticas e éticas que determinam como as subjetividades das pessoas entrevistadas serão representadas na tela. Tendo em vista as

escolhas conceituais que nortearam a concepção do documentário, o foco agora é examinar como essas decisões se materializam na montagem final, revelando diferentes abordagens na organização do material filmado e distintas relações entre as cineastas e as pessoas retratadas. Ao analisar essas dinâmicas, podemos compreender melhor como a edição é capaz de articular fragmentos e estabelecer conexões temáticas, moldando a experiência de quem assiste.

Em sua tese intitulada *Documentário e Roteiro de Cinema: da pré-produção à pós-produção* (2007), Sérgio José Puccini Soares destina um subcapítulo exclusivamente ao “corte”, trazendo, entre outros, Vsevolod Pudovkin e Karel Reisz para a conversa, a fim de estabelecer os efeitos e funcionalidades desta operação. Ao afirmar que “o corte é uma intervenção arbitrária do diretor” (2007, p. 184), Soares nos dá indícios para afirmar que, em alguma instância, quanto menos cortes forem feitos, menos intervenções arbitrárias existirão nesta criação. Ao passo que suas escolhas e justificativas para intercalar ou não as falas das personagens em suas conversas, se dariam no quão interessada as cineastas estão em preservar a integridade espaço-temporal das personagens para que elas possam traçar o contorno das suas próprias “linhas” impressas no filme.

Ou seja, se uma cineasta escolhe utilizar a fala de uma personagem A para complementar, reforçar ou se opor ao que é dito pela personagem B, realizando cortes seguidos com a intenção de alternar entre ambas, ele impede que o contorno da personagem A — iniciado no seu primeiro momento de tela — encerre-se em si mesmo para construir uma imagem de “ilha”. Ao contrário, ele estabelece arbitrariamente uma linha contínua AB na qual, inevitavelmente, as personagens A e B estarão contidas de forma mais homogênea e diluídas entre si. Por outro lado, ao concentrar os esforços em organizar o material captado, preservando a integridade espaço-temporal e limitando as interferências àquelas já existentes na ocasião da gravação (luzes, microfones, equipe e a própria câmera), elimina-se, portanto, a possibilidade de certos tipos de diálogos e correlações fabricadas na edição. Cria-se, assim, uma ideia de integridade espaço-temporal que, em última instância, delega ao espectador a função de traçar as possíveis conexões entre as personagens.

Para exemplificar melhor, irei recorrer novamente às personagens A e B, acrescidas de C e D. Agora imagine que cada uma, em momentos distintos, estabeleça uma conversa com uma entrevistadora a respeito de pontos mais ou menos comuns (seja um tema específico, um lugar, um acontecimento, etc.). Ao chegar na ilha de edição todas as conversas foram

assistidas, decupadas e foram realizados cortes destacando algumas linhas de raciocínio identificadas nas falas, ficando então a personagem A com os cortes A1, A2, A3, A4 e A5 e as demais, B1, B2, B3..., e assim por diante. Caso as cineastas optem por preservar a integridade espaço-temporal dos contornos individuais, elas deverão, na montagem, fazer as escolhas sem que haja interação direta entre os cortes de personagens diferentes, ou seja: A1 + A2 + A3 + A4 + A5 + B1 + B2 + B3..., somente encerrada a sequência da personagem A, as demais personagens deverão ser inseridas, também preservando os seus próprios contornos. Neste cenário, ainda que seja necessário suprimir algum trecho ou inverter a ordem cronológica deles, ampliando assim a interferência das cineastas nos contornos da ilha (exemplo: A5 + A3 + A2 + B2 + B4 + B5...), é possível identificar as personagens pelo seu próprio contexto, definindo assim a ideia de filmes arquipélago, nos quais, cada personagem está delimitada por seu espaço-tempo sem interações com fragmentos de espaços-tempos de outras personagens.

O mesmo, ao meu ver, não ocorre quando as escolhas se dão com a intenção de favorecer a construção de uma estrutura mosaico, situação em que os limites dos fragmentos individuais tornam-se mais difusos frente à função exercida na construção favorável à imagem do todo. Nesse caso, os cortes realizados durante a edição buscam entrelaçar diferentes depoimentos ou sequências, criando uma estrutura integrada que prioriza conexões temáticas ou discursivas entre personagens.

Como pode ser percebido no exemplo em que os trechos cortados são ordenados da seguinte forma: A3 + B1 + B4 + D2 + A1 + C3 + D5, o mosaico dissolve as fronteiras dos fragmentos de cada personagem ou segmento, diminuindo suas individualidades em prol de uma unidade maior. Essa abordagem recorre a uma lógica de montagem que enfatiza relações de complementaridade, oposição ou reforço entre as falas e ações de diferentes personagens, gerando um fluxo contínuo que guia a audiência por meio de associações pré-estabelecidas pelas cineastas.

Diferentemente dos filmes arquipélago, onde as ilhas tendem a preservar um nível maior de integridade e quem assiste é levado a adotar uma postura mais intensificada nas construções das conexões, os filmes mosaico assumem um papel mais ativo na organização desses materiais. Nessa proposta, as intervenções de cineastas são mais evidentes, pois os cortes não apenas conectam diferentes falas ou ações, mas também moldam o significado das interações ao posicioná-las em relação umas às outras. Assim, o mosaico funciona como um

quebra-cabeça cujas peças foram deliberadamente ajustadas para formar uma imagem coesa e temática. Embora essa abordagem possa enriquecer a condução filmica ao explorar relações complexas entre os fragmentos, ela inevitavelmente reduz a integridade das partes individuais em favor da construção de um todo homogeneizado.

A escolha por uma estrutura mosaico reflete uma intencionalidade distinta: enquanto os filmes arquipélago valorizam a preservação das integridades espaço-temporais de cada segmento, os filmes mosaico priorizam a criação de uma unidade filmica mais homogênea ou temática que transcenda essas singularidades. Essa diferença metodológica não implica necessariamente em maior ou menor valor artístico, mas evidencia como as decisões tomadas na edição podem moldar profundamente o modo como quem assiste experimenta e interpreta o filme. Nos filmes mosaico, portanto, o foco está menos na integridade dos fragmentos e mais na força das interconexões temático-discursivas criadas pela montagem, em um processo que transforma cada parte em um elemento fundamental para a construção da totalidade filmica.

Trazendo as definições para exemplos filmicos, já sabemos que o *Na Ilha* adota uma abordagem de filme arquipélago. Como contraponto temos o documentário *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* (2004), dirigido por Wendy Apple e editado por Tim Tobin, que é um exemplo de filme mosaico. Esta obra também tem a edição como tema central, porém focando especificamente nos filmes de Hollywood. Para abordar esse tema abrangente, a diretora e o editor optaram por uma estrutura que conecta depoimentos de profissionais da edição, direção, produção e atuação, intercalados com cenas dos filmes, material de bastidores e uma narração condutora. Esta narração funciona como elemento de coesão, costurando todos esses componentes de forma que a ideia não escape ao tema central.

Com interferências bastante evidentes, fruto de uma edição mais frenética e assumidamente demarcada, *The Cutting Edge* (2004) parece estar muito menos interessado nos “universos particulares” se comparado com o “pigmento” que estes podem produzir para a figura final. Este filme exemplifica bem o estilo mosaico ao combinar falas de diversos profissionais, com cenas de filmes e a condução da narração, criando constantes interconexões e promovendo uma narrativa coesa sobre a arte da edição.

Para ilustrar a dinâmica estrutural do filme mosaico, pode-se analisar a sequência de *The Cutting Edge* dedicada à montagem de *Tubarão* (*Jaws*, 1975). A montadora Verna Fields, falecida em 1982, é devidamente celebrada por seu trabalho fundamental no suspense da obra.

Contudo, a estratégia narrativa do documentário opta por fragmentar o discurso sobre o seu ofício em prol de um ritmo mais dinâmico. Não havendo a possibilidade de um depoimento inédito dela, as reflexões sobre o seu trabalho ficam a cargo do diretor Steven Spielberg, cujo espaço-tempo fílmico é entrecortado por cenas do próprio filme e por imagens de arquivo de Fields na mesa de corte.



FIGURA 23: Frame do filme *The Cutting Edge: The Magic of Moving Editing* (2004) com imagem de arquivo da montadora Verna Fields em sua mesa de corte.

Essa mesma arquitetura fragmentada evidencia-se na sequência de quase três minutos dedicada à parceria entre Quentin Tarantino e a montadora Sally Menke. O segmento se inicia com o diretor relatando os motivos que o levaram a escolhê-la para editar *Cães de Aluguel* (*Reservoir Dogs*, 1992) em *voice-over*, sobreposto a uma cena da obra. A montagem corta, em seguida, para a imagem de Tarantino em seu depoimento e avança para mais um trecho do filme. É somente após essa sucessão de fragmentos que ouvimos a voz de Menke, surgindo na tela no momento seguinte para complementar a fala iniciada pelo diretor. A dinâmica volta a se repetir logo depois, utilizando agora imagens de *Pulp Fiction: Tempo de Violência* (*Pulp Fiction*, 1994), mantendo a mesma costura ágil entre a fala do diretor, os excertos ficcionais, a intervenção da editora e o retorno ao diretor.

Em ambos os exemplos, o raciocínio contínuo sobre o ofício cede lugar a uma articulação de diversas vozes, imagens e tempos, servindo à proposta de criar um panorama

abrangente da profissão e do trabalho realizado. Trata-se de uma escolha estética que não prioriza a integridade espaço-temporal discursiva da profissional da montagem mas a insere como um elemento subordinado a uma estrutura muito mais ampla, diferente do que ocorreria na estrutura em arquipélago.



FIGURA 24: Frame do filme *The Cutting Edge: The Magic of Moving Editing* (2004) com a editora Sally Menke falando sobre seus processos e sua relação com o diretor Quentin Tarantino.

Ao contrastar os filmes arquipélago e mosaico, percebemos que ambas as abordagens refletem escolhas estéticas e estruturais fundamentais que moldam profundamente a experiência de quem assiste. Enquanto *Na Ilha* preserva a integridade espaço-temporal de cada personagem através de sua estrutura de arquipélago, filmes como *The Cutting Edge* priorizam conexões temáticas em detrimento das singularidades individuais. Essas diferentes estratégias não representam apenas decisões técnicas, mas também posicionamentos conceituais sobre como as histórias devem ser contadas e como as subjetividades podem ser representadas no cinema documental.

A estrutura em arquipélago não é apenas um formato, mas nesse caso é o gesto conceitual que funda a obra enquanto manifestação do desejo de registrar os pensamentos de editoras e editores a respeito do universo da edição. É um ato que espelha a própria natureza das redes de criação que o filme investiga: uma teia de singularidades que, juntas, formam um todo coeso, não pela fusão, mas pela conexão entre suas partes e pelo compartilhamento de

uma mesma práxis. Este gesto de conectar em escala macro estabelece as condições para que outros gestos menores, mais íntimos, possam emergir e se manifestar nos espaços e nas práticas retratadas pelo filme. Sob a ótica de Flusser, essa escolha arquitetônica é um gesto de profunda significação. É “um movimento no qual se articula uma liberdade”: a liberdade de preservar a integridade espaço-temporal e a subjetividade de cada profissional retratada e a liberdade de confiar na capacidade da espectralidade em forjar suas próprias conexões. Essa abordagem reverbera também com a Teoria de Cineastas, pois, ao preservar os contornos de cada fala, o filme confere a cada montadora o caráter autoral de seu trabalho e a dimensão de ato teórico que emerge vinculado à sua própria prática. Portanto, a estrutura de *Na Ilha* não é apenas um formato; é o gesto conceitual fundador da obra, um ato político que reconhece e celebra a autoria das pessoas responsáveis pela edição. Essa estrutura arquipelágica, ao mesmo tempo em que garante a integridade de cada território individual, permite que o filme penetre na intimidade desses espaços de criação, revelando não apenas os discursos dos profissionais, mas os ambientes onde suas práticas se materializam.

3.3 Plano médio: As ilhas como arquivos vivos de criação

É justamente esse acesso aos espaços de criação, aos territórios individuais, que revela um dos aspectos mais potentes do documentário: a materialização das ilhas de edição como arquivos vivos de criação. Ao adentrar esses espaços, a câmera captura não apenas a parafernália técnica do ofício, mas ecossistemas profundamente impregnados de subjetividade. Cartazes, livros, anotações e objetos pessoais funcionam como atalhos cognitivos para a memória das práticas, evidenciando as redes de referências que constituem cada profissional. Trata-se da própria espacialidade teórica proposta por Cecília Salles:

Os escritórios, ateliês, salas de ensaio ou estúdios são espaços da ação do artista, que abrigam trabalho físico e mental e guardam um potencial de criação, pois oferecem possibilidades de armazenamento de objetos. Esse espaço também envolve a memória e o imaginário, indicia os gestos do artista e se torna guardião da coleta cultural, resguardando o tempo da construção das obras. Os “escritórios” transformam-se, ao longo do tempo, de acordo com o desejo e a necessidade do artista. (Salles, 2010, p. 125)

Esses objetos presentes na ilha atuam, portanto, como “estímulos de escritório” e “alimentos para as obras em execução” (Salles, 2016, p. 56), conectando o esforço presente a

uma vasta teia de referências. O filme nos mostra que tais ambientes são extensões inseparáveis da identidade de cada pessoa responsável pela montagem. Essa diversidade não é casual; ela demonstra que as redes de criação são forjadas por múltiplas trajetórias que, ao convergirem no fazer comum da edição, preservam suas singularidades enquanto fortalecem o coletivo profissional.

Além disso, esses arquivos-vivos materializam também o que Giba Assis Brasil define como técnica, compreendida aqui não apenas como o domínio de regras, mas como “o conhecimento histórico da linguagem cinematográfica, (...) um saber acumulado coletivamente através da história do cinema” (Brasil, 2022, p. 120). Os objetos que povoam as ilhas de edição, quando filmicos ou relacionados ao cinema, tornam-se os nós visíveis dessa rede de conhecimento acumulado. Eles são os pontos de ancoragem físicos que conectam a prática individual de quem edita a uma tradição, a uma comunidade e a uma história. A ilha de edição, longe de ser um espaço de isolamento, revela-se portanto como um centro nevrálgico de conexões.



FIGURA 25: Frame do filme *Na Ilha* (2020) com a editora Natara Ney em sua ilha de edição.

O documentário oferece exemplos pertinentes dessa dinâmica de conexões na ilha. No caso da ilha da editora Natara Ney, por exemplo, a presença de uma imagem de Iemanjá revela uma escolha eloquente. O objeto transcende a mera decoração para estabelecer uma

conexão com a ancestralidade, a cultura e as religiões de matriz africana. Esse gesto de posicionar um símbolo de sua fé em seu ambiente de trabalho conecta sua prática profissional a uma dimensão pessoal e espiritual, indicando que o ato de editar também é permeado por essa cosmovisão. A escolha não é neutra: ela representa um gesto de conectar que articula biografia pessoal, identidade cultural e prática profissional em um único movimento simbólico que habita cotidianamente o espaço de trabalho.

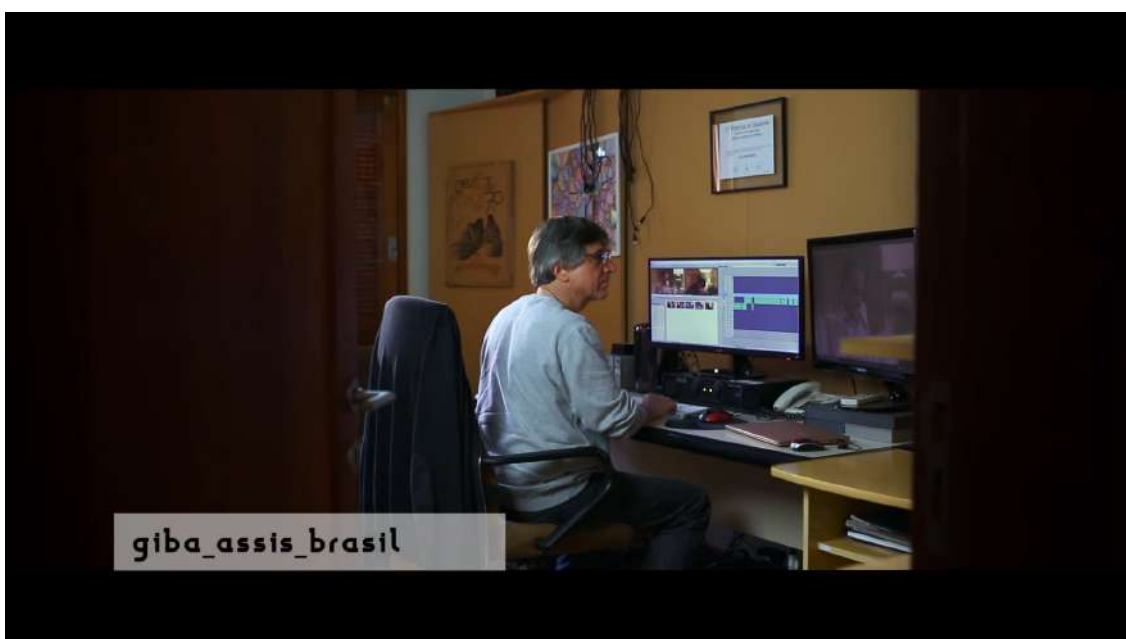


FIGURA 26: Frame do filme *Na Ilha* (2020) com o editor Giba Assis Brasil em sua ilha de edição.

De forma análoga, na ilha de Giba Assis Brasil, o cartaz do filme *Deu Pra Ti Anos 70* (1980) não é apenas a memória de um trabalho realizado, mas um elo com uma geração e um momento específico do cinema brasileiro. Da mesma maneira, o escritório de Eduardo Scorel, pontuado pelo pôster de *Terra em Transe* (1967), evidencia como suas filiações ao Cinema Novo não só compõem seu arquivo e trajetória pessoal, mas orientam escolhas de montagem que dialogam com as tensões políticas e estéticas daquele período. Os cartazes funcionam como nós nessas redes de criação, um lembrete constante de uma identidade artística forjada em um determinado contexto histórico e cultural.



FIGURA 27: Frame do filme *Na Ilha* (2020) com o editor Eduardo Escorel.

Cada um desses itens é um vestígio, um fragmento de uma coleta cultural que se torna parte do ambiente e, conseqüentemente, do processo. O ato de escolher e dispor esses objetos no espaço de trabalho é, em si, um gesto de conectar que organiza não apenas a mesa de trabalho, mas o próprio universo simbólico de quem edita. As ilhas deixam de ser simples cenários para se converterem na própria materialização da rede, ao menos em vestígios daquilo que cada artista traz consigo, entrelaçando a trama invisível muito antes do primeiro corte.

Essa trama se torna perceptível quando analisamos a variedade dos espaços apresentados no filme. Desde os elementos da cultura africana na ilha de Natara Ney até as memórias do Cinema Novo no escritório de Eduardo Escorel, cada ambiente revela como diferentes histórias pessoais se materializam nos arquivos vivos. Esta diversidade demonstra que as redes de criação são formadas por múltiplas trajetórias que, ao se encontrarem no trabalho comum da montagem, mantêm suas características próprias enquanto fortalecem o grupo profissional através do compartilhamento de uma práxis comum.

Os objetos funcionam, portanto, como mediadores entre a subjetividade de quem edita e sua prática profissional, estabelecendo conexões que transcendem o momento presente do trabalho para incluir memórias, referências, afetos e posicionamentos estéticos e políticos. Esse gesto de conectar por meio dos objetos revela uma dimensão importante da montagem:

ela não acontece apenas na relação direta com o material audiovisual, mas em um ambiente saturado de significados que informam e orientam as escolhas criativas.

3.4 Plano fechado: a matéria-prima e a tensão criativa

Após explorar as escolhas estruturais de *Na Ilha* como um filme arquipélago e examinar as ilhas de edição como arquivos vivos, chegamos a um ponto crucial para compreender a complexidade do trabalho realizado nestes espaços. Se por um lado percebemos que as escolhas estruturais do filme refletem diferentes gestos de conectar em escala macro, e que os espaços físicos já constituem um gesto de conectar através de objetos e referências, por outro, precisamos entender como esses gestos se manifestam na relação mais íntima entre quem edita e a edição em si. É portanto na relação íntima da montadora com a matéria-prima que o gesto de conectar se revela em sua forma mais concreta, sintetizando todas as dimensões do ofício. É nesse contexto que as reflexões de Giba Assis Brasil sobre a montagem como “um processo, uma etapa ou um conceito” (2022, p. 119-120) oferecem uma perspectiva integradora.

Ao propor essa tríplice abordagem, Giba nos convida a transcender possíveis dicotomias entre técnica e arte, entre operação e concepção, revelando como o trabalho de quem edita articula diferentes dimensões que, embora possam ser analisadas separadamente, constituem um todo indissociável na prática cinematográfica. Acredito que as duas primeiras concepções (um processo e uma etapa) são as mais próximas do senso comum e que mantêm a edição numa perspectiva processual e de fluxo lógico. Tão logo as etapas de pré-produção e produção estejam finalizadas segue-se para a pós-produção, onde o filme será editado.

Ao analisar a montagem como conceito, Giba Assis Brasil propõe uma estrutura tripartite que articula “habilidade, técnica e arte²⁵” (2022, p. 120), cada uma associada a diferentes dimensões do processo criativo cinematográfico, mas que se materializam de forma integrada no gesto de conectar. Essa articulação torna-se fundamental para compreendermos como diferentes tipos de filmes, sejam arquipélagos, mosaicos, ou outros mais, exigem diferentes ênfases nessas dimensões, sem que uma seja mais importante que a outra.

²⁵ Ao longo do texto interpretaremos essa menção à “arte” feita pelo Giba como algo mais próximo de um processo ou concepção artística.

A habilidade representa o domínio operacional dos equipamentos e tecnologias disponíveis, transformando-se conforme a evolução dos dispositivos de edição. Como explica Giba:

Dá pra dizer que a habilidade na montagem é operar o equipamento. Na época da moviola, era ligá-la, cortar, colar. Na época das ilhas de videotape, era botar as fitas no lugar certo, saber apertar aqueles botões extremamente complicados, ficar copiando e acertar os cues²⁶. [...] Hoje, essa habilidade inclui saber *codecs*²⁷, converter, puxar pra cá, organizar esse material e tal. (BRASIL, 2022, p. 119-120)

Esta dimensão operacional, inicialmente atribuída à função de “operadora”, envolve competências específicas que se adaptaram desde os procedimentos mecânicos da moviola até os complexos sistemas digitais contemporâneos. No contexto de filmes arquipélago como *Na Ilha*, a habilidade se manifesta na capacidade de organizar e preservar a integridade de cada arquivo, o tempo de cada corte, a seleção dos depoimentos, a organização da *timeline*, etc.

A técnica incorpora o conhecimento histórico da linguagem cinematográfica, tratando-se de um saber acumulado coletivamente através da história do cinema, permitindo à editora identificar e resolver problemas narrativos e estéticos presentes no material bruto. Este conhecimento técnico possibilita transformar fragmentos audiovisuais em estruturas coerentes, transmitindo ideias e emoções específicas através da articulação das imagens. A técnica, neste sentido, é o que permite à montadora fazer escolhas informadas sobre quando cortar, quando manter, como estabelecer ritmos e como criar conexões significativas entre os planos.

Em filmes arquipélago, a técnica se manifesta na habilidade de identificar os momentos de maior potência em cada depoimento, preservando a força da integridade espaço-temporal enquanto mantém o interesse de quem assiste. A técnica aqui reside em saber quando intervir minimamente e quando deixar que o material fale por si. Em filmes mosaico, a técnica se volta para a criação de conexões temáticas, o estabelecimento de ritmos que mantenham a atenção através de diferentes vozes e a construção de argumentos através da justaposição de diferentes perspectivas.

²⁶ Ponto de marcação específico ou comando que sinaliza o início, o fim ou um ponto de virada de uma ação. Pode ser um sinal visual, sonoro ou uma marca na *timeline* de um *software* de edição.

²⁷ Abreviação de “compressor-decompressor”. Trata-se de um *software* ou *hardware* capaz de codificar e decodificar um fluxo de dados digitais, como áudio ou vídeo. Sua função primordial, no contexto da edição, é comprimir os dados para reduzir o tamanho dos arquivos, facilitando o armazenamento e a manipulação dos materiais brutos. Em seguida, ele os descomprime para que possam ser visualizados e editados. Exemplos de *codecs* comumente utilizados na edição são H.264, H.265, Apple ProRes e DNxHD.

A concepção artística na montagem representa uma formulação global do filme, abrangendo desde a gênese da ideia até sua materialização final. Tradicionalmente associada à direção, esta dimensão envolve uma visão integradora que acompanha o projeto desde sua concepção, passando pelo roteiro e filmagem, até culminar na edição. Como afirma Giba: “Embora quem tenha a concepção global do início ao fim do filme seja o diretor, na ilha, as decisões são tomadas pela pessoa que faz a montagem, que também é criadora do filme” (Brasil, 2022, p. 121). Entretanto, Giba ressalta que estas três dimensões não existem isoladamente, mas se entrelaçam na prática contemporânea e, fundamentalmente, no gesto de conectar. A pessoa responsável pela edição, atualmente, necessita dominar tanto aspectos operacionais quanto técnicos e, frequentemente, assume responsabilidades sobre decisões criativas que envolvem diretamente a concepção artística da obra, especialmente quando trabalha sem a presença constante da direção. É nesta integração que o gesto de conectar se revela em sua plenitude: não como uma operação puramente técnica, nem como uma inspiração puramente artística, mas como uma ação que articula liberdade criativa dentro de condições materiais específicas.



FIGURA 28: Frame do filme *Na Ilha* (2020) com a editora Karen Harley em sua ilha de edição.

3.4.1 A tensão criativa: o gesto em ação

A natureza desses gestos conectivos se revela na tensão produtiva entre artista e matéria-prima. Essa interação não é uma imposição unilateral, mas um embate que gera conhecimento e transformação. É nesse diálogo tenso que o projeto se torna palpável, como descreve Salles:

A relação do artista com a(s) matéria(s)-prima(s) escolhida(s) é estabelecida na tensão entre suas propriedades e sua potencialidade. Esse embate reverte em conhecimento dessa matéria, que envolve uma aprendizagem de sua história, de seus limites e de suas possibilidades. No momento da concretização da obra, o artista estabelece um relacionamento íntimo e tenso com a matéria escolhida, por meio do qual seu projeto tornar-se-á palpável. Na manipulação e transformação da matéria, há mútua incitação. Nessa troca recíproca de influência, artista e matéria vão se conhecendo, sendo reinventados e seus significados são, consequentemente ampliados. (Salles, 2010, p. 160)

O depoimento da editora Karen Harley no filme, ao rememorar seu trabalho em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), exemplifica como as dimensões de habilidade, técnica e concepção artística se articulam no gesto criativo através desta tensão com a matéria-prima. Harley expõe um desafio central do projeto: a necessidade de construir um longa-metragem de 70 minutos a partir de um material que, quantitativamente, era insuficiente. Essa limitação material é o ponto de partida para a tensão criativa.

A solução encontrada integrou as três dimensões propostas por Giba de forma exemplar. Na habilidade, o domínio dos equipamentos permitiu usar os recursos dos *softwares* de forma eficaz para gerar um *hyper-super-slow* como recurso operacional, manipulando a velocidade de reprodução das imagens para estender sua duração. Esta não foi apenas uma solução simples, mas uma escolha que exigiu conhecimento preciso das possibilidades do equipamento e dos *softwares* disponíveis. Na técnica, podemos considerar que a decisão de que o filme seria um diário do personagem José Renato, incorporando seus possíveis “erros”, como “*jump cut*, cortes meio em tempos errados, *slows...*”. O conhecimento técnico da linguagem cinematográfica permitiu transformar uma limitação em uma escolha estética coerente com a proposta narrativa do filme. No sentido artístico, a escolha transcendeu o problema prático para se tornar uma decisão estética coerente com a construção psicológica do protagonista. Como relata Harley: “O filme tinha que ter 70 minutos, aí não tem muito material para 70, então vamos botar essa imagem em *hyper-super-slow* pra chegar aos 70”.

O gesto criativo de Harley conjuga múltiplas dimensões expressivas: temporal (ao interferir na duração), visual (ao criar um movimento retardado), narrativa (ao reforçar a impressão de um diário íntimo) e subjetiva (ao alinhar cada plano ao ponto de vista do personagem). Essa convergência mostra como o encontro com a matéria-prima gera uma escolha estética coerente com a construção psicológica do protagonista, transformando a limitação de tempo em um gesto criativo significativo.

Neste único gesto, as três dimensões são mobilizadas simultaneamente. A habilidade executa, a técnica informa e a arte concebem, em um ato indivisível. Sob a ótica de Flusser, este não é um movimento condicionado pela falta, mas “um movimento no qual se articula uma liberdade”: a liberdade de transformar uma restrição em linguagem. O gesto de Karen Harley demonstra que, na prática contemporânea, cabeça e mãos, concepção e operação, são partes inseparáveis de um corpo criativo unificado. A operação gestual que agencia possibilidades e escolhas revela-se, assim, como o ato final de recomposição desse corpo, provando que a separação entre as dimensões do fazer é, na realidade da práxis, insustentável.

3.4.2 Síntese dialética: roteiro, filmagem e edição

Ampliando esta reflexão, Giba recorre a uma formulação dialética que ele atribui ao ator, roteirista e diretor Paulo José, onde o roteiro representaria uma tese sobre o mundo, a filmagem constituiria sua antítese (pois materializa o roteiro em condições reais, com suas limitações e transformações inevitáveis), cabendo então à montagem funcionar como síntese, reconciliando a visão original com o material captado para criar uma nova totalidade significativa (Brasil, 2022, p. 120). É importante perceber que embora ele fracione os aspectos conceituais e operacionais da edição para fins analíticos, por fim cabe a ela ser síntese e, ironicamente, toda essa fração volta a ser trabalho de um só corpo que estará em conexão com todos os demais corpos inseridos na realização coletiva do projeto fílmico. Esta síntese não é apenas conceitual, mas prática: é o gesto de conectar que articula todas as dimensões do trabalho em uma única ação criativa.

A escolha estrutural de *Na Ilha* pelo formato arquipélago permite que vejamos essa síntese em funcionamento de forma privilegiada. Cada pessoa responsável pela edição, em sua ilha, pode demonstrar como articula habilidade, técnica e concepção artística em seu próprio gesto criativo, sem que essas dimensões sejam fragmentadas ou hierarquizadas por

uma montagem mosaico que poderia privilegiar uma dimensão sobre as outras. Dessa forma, o gesto de conectar que parte de cada pessoa demonstra como as dimensões de habilidade, técnica e concepção artística não são compartimentos separados, mas aspectos integrados de uma mesma ação criativa que se manifesta tanto na escala macro (a estrutura do filme) quanto na micro (a relação com a matéria-prima), passando pela escala média (a organização do espaço de trabalho como arquivo vivo).

4. A EXPANSÃO DO ARQUIPÉLAGO

O objetivo primordial deste capítulo é ampliar a hipótese central da dissertação, demonstrando que o “arquipélago” transcende a metáfora analítica e a estrutura identificada no filme *Na Ilha*, manifestando-se como uma realidade concreta e multifacetada no ecossistema da pós-produção audiovisual brasileira. Para organizar essa observação, a pesquisa propõe a análise de manifestações empíricas do “gesto de conectar” agrupadas em três eixos ou dimensões de atuação: a comunicacional (percebida a partir de podcasts e trocas virtuais), a institucional (por meio de associações de classe) e a editorial (exemplificada por publicações e consolidação de acervos).

Cabe esclarecer que essas três categorias não constituem conceitos teóricos pré-existentes ou fechados, mas recortes metodológicos elaborados no âmbito desta pesquisa para fins de sistematização analítica. Seus limites são fluidos e operam em constante pareamento. A dimensão comunicacional caracteriza-se pela horizontalidade e imediatez das trocas, abarcando o compartilhamento cotidiano e oral. Para superar uma possível volatilidade dessa esfera comunicacional, a rede aciona e alimenta a dimensão institucional, que, por sua vez, atua na formalização política e trabalhista, convertendo anseios coletivos em lutas concretas por direitos e reconhecimento da integridade do corpo criativo. Por fim, a dimensão editorial atua como a frente de cristalização e perenidade: ela documenta e eterniza os saberes gerados na comunicação e organizados pelas instituições, transformando a vivência da ilha de edição em bibliografia e arquivo histórico. É através da interação dinâmica e da sobreposição entre esses três eixos que se evidencia, na prática, como o gesto de conectar ilhas consolida uma rede unificada de saberes e experiências compartilhadas.

Se nos capítulos anteriores estabelecemos as bases conceituais para compreender a transição das “ilhas” para os “arquipélagos”, primeiro através da análise terminológica que evidenciou a fragmentação histórica entre montagem e edição, depois através da demonstração de como o gesto de conectar opera em múltiplas escalas dentro do filme *Na Ilha*, este capítulo procura demonstrar que tais gestos não se limitam à representação cinematográfica, mas constituem um movimento mais amplo que ajudou a redefinir o campo profissional da montagem no Brasil contemporâneo²⁸.

²⁸ A delimitação ao contexto brasileiro contemporâneo constitui um recorte metodológico desta pesquisa. Embora as transformações tecnológicas e as novas dinâmicas colaborativas sugiram que essa transição em rede

A análise aqui proposta articula-se com a perspectiva flusseriana de que “há indícios de mutação nos nossos gestos” e que “por tais mutações se manifestaria, se forem fato, modificação da maneira pela qual estamos no mundo” (Flusser, 2014, p. 43). As manifestações empíricas investigadas neste capítulo (podcasts, associações e publicações) configuram-se como indícios materiais dessa mutação gestual, revelando que a transformação percebida no documentário dirigido por Bernstein e Nascimento não é um fenômeno isolado, mas parte de uma reconfiguração estrutural na forma como a comunidade de edição no Brasil se relaciona entre si, com seu ofício e com o campo audiovisual mais amplo.

4.1 Podcasts como nós de uma rede comunicacional

Os podcasts dedicados à edição representam a materialização sonora e comunicacional do arquipélago. Nesses espaços, a rede de criação, antes implícita, torna-se explícita, reflexiva e autoconsciente. Neles encontram-se partes que podem ser entendidas como atos teóricos, construindo e disseminando um saber coletivo que parte da prática e da voz das próprias cineastas. A emergência desses espaços dialógicos pode ser compreendida como uma resposta ao isolamento histórico das ilhas de edição, criando pontes sonoras que conectam profissionais geograficamente dispersos em uma comunidade discursiva unificada.

A existência do podcast *O Arquipélago*, criado pelas editoras Sabrina Wilkins, Karina Vilela e Mari Moraga, com primeiro episódio lançado em 2019, serve como evidência particularmente significativa da hipótese central desta dissertação. O próprio nome e sua proposta de “juntar ilhas que parecem separadas por aí, pra entender como é que elas são inevitavelmente conectadas”²⁹, ecoam a premissa central deste trabalho. Esta convergência terminológica e conceitual não é mera coincidência, mas revela que a comunidade da edição não apenas vivencia essa transformação estrutural, mas a nomeia, reflete sobre ela e a articula conscientemente. O podcast funciona, portanto, como uma prova empírica da pertinência do conceito de arquipélago, demonstrando que ele emerge tanto da investigação acadêmica quanto da autocompreensão das próprias profissionais sobre suas práticas e relações.

(das “ilhas” para os “arquipélagos”) seja um fenômeno de escala global na pós-produção audiovisual, a verificação empírica de como essas reconfigurações se manifestam em outros países demandaria investigações futuras que escapam ao escopo estrutural deste trabalho.

²⁹ Como descrito em: <https://subitafilmes.com/podcast/arquipelago>

O formato do podcast me parece particularmente alinhado com a operacionalização do gesto de conectar. Diferentemente de publicações escritas, que exigem mediação editorial mais rígida e processos de produção mais lentos, o podcast permite uma conversação mais horizontalizada, menos formal e imediata, ainda que pela sua natureza a quantidade de pessoas que falam seja limitada e menor quando comparada à possível proporção de ouvintes. Essa característica o aproxima das conversas que historicamente ocorriam nos “corredores das produtoras” ou nas “amizades pessoais”, conforme mencionado por Vidor (2022, p. 12-13), mas com uma diferença fundamental: enquanto aquelas conversas permaneciam efêmeras e restritas a poucas pessoas, os podcasts as tornam públicas, documentadas e acessíveis a qualquer que se interesse, ampliando exponencialmente o alcance da rede.

O Arquipélago apresenta conversas extensas com editoras e editores brasileiros, abordando suas trajetórias, processos criativos, desafios profissionais e reflexões sobre o ofício. Episódios com profissionais como Jordana Berg e Eduardo Serrano, também presentes no documentário *Na Ilha*, criam uma intertextualidade entre diferentes nós do arquipélago, demonstrando como as mesmas vozes circulam e se reforçam mutuamente em diferentes plataformas. Esta circulação não é redundante, mas cumulativa: cada aparição em diferentes formatos adiciona camadas de profundidade ao conhecimento coletivo sobre o ofício, revelando facetas distintas da mesma prática criativa.

A estrutura dos episódios privilegia os formatos de ensaio e entrevista, permitindo que desenvolvam-se raciocínios complexos sobre processos criativos. Esta escolha formal alinha-se perfeitamente com os preceitos da Teoria de Cineastas, ao reconhecer que “o principal material bibliográfico de apoio ao investigador devem ser livros, manifestos, cartas, entrevistas, ou outros mas, sempre dos próprios cineastas” (Penafria et al., 2016, p. 10). Os podcasts emergem, assim, como uma nova categoria de “material bibliográfico” — oral, dialógico e processual — que documenta o pensamento e reflexões dessas cineastas, capturando não apenas suas conclusões, mas o próprio ato de pensar sobre o fazer cinematográfico.

De forma complementar, o podcast *Sala de Edição*, criado por Rafa Costa e Marcelo Ferraz com primeiro episódio publicado em 2018, aborda em seus episódios desde temas eminentemente técnicos (“HD, NAS ou Servidor?”, “ProRes, DNxHD ou Cineform?”³⁰),

³⁰ Estes termos referem-se a especificidades tecnológicas do fluxo de trabalho na pós-produção. Os três primeiros (HD, NAS e Servidor) englobam soluções de armazenamento e gerenciamento físico ou em rede de arquivos pesados de mídia. A segunda (ProRes, DNxHD e Cineform) designa *codecs* de vídeo intermediários, ou seja,

questões de carreira (“Quero Viver de Edição”, “Como Cobrar pelo seu Trabalho”), até nichos específicos de mercado (“Edição Publicitária”, “Edição de Videoclipe”, “Campanha Política”). Esta diversidade temática indica que o arquipélago também se estrutura, de forma mais ampla e organizada, para a troca de conhecimentos altamente específicos e para o aprofundamento de questões laborais, tecnológicas e mercadológicas que afetam diretamente a prática cotidiana das profissionais, numa espécie de evolução do que foi iniciado nos fóruns por meio da internet 2.0³¹ (O’Reilly, 2005).

É importante mencionar também que o *Sala de Edição* organiza um projeto paralelo chamado *Happy Hour*, convidando editoras e editores a abrir projetos, expor *timelines* e conversar sobre processos de criação em obras específicas. Considerando a natureza do ofício, sem dúvida alguma, podemos dizer que ter acesso à *timeline* de um projeto é algo bastante raro e que potencializa bastante as redes de conexões e discussões em torno dos processos criativos. Já participaram do projeto nomes como Giba Assis Brasil, comentando os processos de edição dos filmes *Ilha das Flores* (1989) e *Saneamento Básico: O Filme* (2007); Márcio Hashimoto, abrindo a *timeline* de *Era o Hotel Cambridge* (2016) e, mais recentemente, comentando sobre o processo criativo que envolveu a montagem do filme *Betânia* (2024); Affonso Gonçalves, falando sobre *Ainda Estou Aqui* (2024); Lia Kulakauskas, com o trabalho em *A Vilã das Nove* (2024); além de edições que contaram com a equipe³² responsável pelas edições da novela *Beleza Fatal* (2024), pelas séries *Senna* (2024) e *Cidade de Deus: A Luta Não Para* (2024), entre outras obras, expondo não só os trabalhos realizados na ilha de edição mas trazendo para a discussão o próprio arquipélago formado exclusivamente na edição desses projetos.

formatos de codificação e compressão criados especificamente para otimizar o processamento do computador e garantir estabilidade durante a edição.

³¹ O termo Web 2.0 (frequentemente referido como Internet 2.0) foi consolidado por Tim O’Reilly em 2004 para descrever a evolução da World Wide Web de um ambiente estático de “apenas leitura” para uma plataforma participativa. Nesta configuração, a rede funciona como um sistema operacional que aproveita a inteligência coletiva, permitindo que os usuários deixem de ser meros consumidores para se tornarem produtores de conteúdo (*user-generated content*) e co-desenvolvedores das aplicações, fomentando a interconectividade e a formação de comunidades digitais

³² Em produções de grande volume e fluxo de material intenso, como séries e novelas, o trabalho de edição exige uma estrutura colaborativa complexa. A equipe atua dividindo funções complementares que vão desde a assistência de montagem (responsável pela ingestão, sincronismo, organização do material bruto e fluxos de exportação) até a montagem principal (focada nas decisões criativas, na estruturação dramática e no ritmo da obra). Os episódios que debateram essas dinâmicas coletivas contaram com as participações de: Alexandre Saggese, Guta Pacheco, Igor Daurício, Pablo Pinheiro, Rafael Melo e Thaís Bologna na equipe de *Beleza Fatal* (2024); Lucas Gonzaga, Federico Brioni, Danilo Lemos e Rafa Costa na equipe de *Senna* (2024); e Tainá Diniz, Karen Akerman e Renato Gaiarsa pela equipe de *Cidade de Deus: A Luta Não Para* (2024).

A presença recorrente de conversas com profissionais reconhecidas pelos seus trabalhos, como Fernando Vidor, Daniel Weber, Guta Pacheco, Cristina Amaral, entre outras, transforma esses diálogos em fontes primárias de conhecimento sobre o estado atual da profissão no Brasil. Diferentemente de manuais técnicos ou livros teóricos, que podem cristalizar-se diante das rápidas transformações tecnológicas do campo audiovisual, os podcasts possibilitam capturar e difundir o conhecimento de forma mais rápida, oferecendo um arquivo vivo das preocupações, soluções e debates contemporâneos da comunidade profissional, possibilitando conexões discursivas.

Essa conexão pode ser compreendida como uma consequência direta da “recomposição do corpo criativo” defendida no Capítulo 2. A superação da falsa dicotomia entre a montagem como “cabeça” artística e a edição como “mãos” técnicas deu origem a um corpo profissional unificado que reconhece a indissociabilidade entre concepção e operação. Este corpo integrado, por sua vez, necessita de espaços para debater todas as suas dimensões: a arte, a técnica, o mercado, a carreira, as relações trabalhistas e as transformações tecnológicas. Os podcasts emergem, assim, como a ágora pública deste corpo recém-integrado, validando no plano discursivo a síntese proposta no plano teórico.

Sob a ótica da Teoria de Cineastas, essas conversas constituem material bibliográfico essencial para compreender a práxis contemporânea, oferecendo subsídios para que pesquisadoras possam teorizar a partir dos relatos de cineastas. Mais do que isso, os podcasts demonstram que as próprias montadoras estão se tornando teóricas de suas práticas, não no sentido acadêmico tradicional, mas no sentido de produzir reflexões sistemáticas e articuladas sobre seus processos criativos. Embora a teorização elaborada por cineastas ligados à edição não seja um fenômeno inédito na história do cinema (como evidenciam os trabalhos de Sergei Eisenstein, Walter Murch e outros), o cenário contemporâneo no Brasil apresenta contornos singulares. O que se destaca atualmente não é o surgimento da prática reflexiva em si, mas o seu expressivo avolumamento e a sua sistematização. Esta produção teórica endógena, ao articular-se de forma coletiva a nível nacional e não depender de instâncias externas de legitimação, consolida uma verdadeira transformação epistemológica na forma como o conhecimento sobre o ofício é produzido e circulado no país.

A análise dos podcasts também revela a constituição de uma comunidade interpretativa específica. Os ouvintes potenciais desses programas não são necessariamente apenas editoras e editores profissionais, mas um público mais amplo interessado nos

processos de pós-produção: estudantes de cinema, diretoras, produtoras, acadêmicas e entusiastas. Esta ampliação da audiência contribui para a desmistificação do ofício e para o reconhecimento social do trabalho da montagem, combatendo a invisibilidade histórica dessa função no cinema brasileiro. O gesto de conectar, portanto, não se limita a unir profissionais entre si, mas estabelece pontes entre a comunidade de edição e outros agentes do campo cinematográfico.

A dimensão pedagógica dos podcasts merece atenção especial. Muitos episódios funcionam como *masterclass* informais sobre técnicas específicas, *softwares*, fluxos de trabalho e soluções criativas para problemas comuns. Esta função pedagógica é particularmente relevante em um país como o Brasil, onde o acesso à formação formal em cinema ainda é restrito e geograficamente concentrado nas grandes capitais. Os podcasts democratizam o acesso ao conhecimento especializado, permitindo que uma editora iniciante em uma cidade pequena do interior possa aprender com os conhecimentos de profissionais experientes sem necessidade de deslocamento geográfico ou investimento financeiro significativos.

Por fim, os podcasts exemplificam a operação das “redes de criação” conforme teorizado por Cecília Salles. A autora define essas redes como sistemas dinâmicos onde os processos artísticos se desenvolvem pela interação entre artistas, materiais e contextos, onde o artista é “um sujeito histórico, culturalmente sobredeterminado, inserido em uma rede de relações” (Salles, 2010, p. 145). Os podcasts materializam essa rede, tornando visíveis as “interações entre as escolhas dos procedimentos no processo de construção da obra e a definição daquilo que o artista quer de sua obra” (Salles, 2016, p. 125). Ao documentar conversas sobre processos criativos, decisões técnicas e soluções para problemas específicos, os podcasts funcionam como arquivos em processo da rede de criação, capturando não apenas os produtos finais (os filmes montados), mas indícios e reflexões sobre a própria construção do conhecimento sobre como editá-los.

4.2 Associações e a formalização da rede

Se os podcasts representam a manifestação comunicacional da rede, as associações profissionais, como a edt. (Associação de Profissionais de Edição Audiovisual) e a AMC (Associação de Montadores de Cinema), constituem sua materialização institucional, política

e trabalhista. Elas transformam o gesto de conectar, antes operando sobretudo em registros afetivos e informais, em força organizada, capaz de intervir nas condições concretas de trabalho, de formação e de reconhecimento simbólico do ofício.

A gênese da edt. é particularmente reveladora, porque nasce exatamente no ponto de inflexão entre “rede” digital e “arquipélago” organizado. Fundada em 2012, a partir de discussões em fóruns e listas na internet, a associação consolida em forma institucional aquilo que vinha se esboçando como comunidade dispersa de editoras e editores que trocavam dúvidas, soluções técnicas, referências e ofertas de trabalho em ambientes virtuais. Esse trajeto, de grupos online até a entidade formal, funciona como miniatura da hipótese desta pesquisa: a passagem de uma sociabilidade de ilhas conectadas por vínculos potencialmente mais frágeis para uma coletividade que se reconhece como categoria, elabora um estatuto, e se organiza para agir no mundo.

Nesse sentido, a consolidação da edt. e a sua expansão para um caráter verdadeiramente nacional não podem ser compreendidas sem o papel catalisador das redes sociais. A criação do grupo da associação no Facebook, por exemplo, funcionou como um espaço virtual bastante significativo, permitindo que profissionais geograficamente distantes transcendessem as limitações físicas de suas respectivas ilhas. Esse ambiente propiciou não apenas a troca ágil de soluções técnicas e referências, mas, sobretudo, fomentou os encontros e a formulação de um senso de comunidade contínuo. O que antes poderia se restringir aos contatos presenciais nos corredores das produtoras ou aos fóruns da internet, encontrou nessa plataforma um terreno fértil para a articulação da categoria em escala nacional.

Em desdobramento a esse movimento, as transmissões ao vivo e a publicação de conteúdos no YouTube operaram como elementos potentes para a democratização e nacionalização desse debate. Encontros, seminários e conversas organizados pela associação — que, por limitações logísticas, tenderiam a ficar restritos aos grandes eixos de produção audiovisual — passaram a ser acessados de forma síncrona ou assíncrona por profissionais em todo o país. Essa atuação nas redes não apenas instituiu um novo formato de arquivo em expansão para essas reflexões, mas estendeu as pontes do arquipélago, garantindo que as teorizações geradas pelas próprias profissionais da edição reverberassem de maneira descentralizada, consolidando um território de encontro e fortalecimento coletivo.

Não é casual que figuras centrais nesta dissertação, como Julia Bernstein e Vinícius Nascimento, responsáveis pela direção e edição de *Na Ilha*, Giba Assis Brasil, Jordana Berg,

entre outros nomes recorrentemente citados, estejam diretamente ligados à edt.. As mesmas vozes que, no documentário e no livro *Na Ilha*, teorizaram seus processos de trabalho, sua relação com as ilhas de edição e com a história da montagem no Brasil, aparecem também como sujeitos políticos que ajudam a construir a associação, organizam debates, participam de diretorias, comissões ou grupos de trabalho. A edt., assim, não surge como instância exterior que representa uma categoria abstrata, mas como prolongamento institucional de uma comunidade já existente de montadoras e montadores que, ao tomarem consciência de seus interesses comuns, convertem gestos de conversa em gestos de organização.

Ao analisar os objetivos e as ações promovidas pela edt.³³, proponho compreender a sua agenda a partir da articulação simultânea em três frentes principais. A primeira é a frente de valorização simbólica: ao promover mostras, mesas, seminários e publicações, a associação disputa ativamente a imagem pública da edição, insistindo na integralidade do corpo criativo. Quando a associação se apresenta explicitamente como “de edição audiovisual”, ela tensiona a cisão histórica entre montagem e edição, recusando a hierarquia que reservava à montagem o lugar da “cabeça” artística e relegava à edição o papel de “mãos” executoras. A segunda é a frente formativa, na qual cursos, oficinas e encontros constituem redes de criação em ato, espaços onde circulam procedimentos, referências e modos de pensar o ofício. Por fim, identifico uma frente trabalhista e política, através da qual a edt. intervém em discussões sobre tabelas de remuneração, contratos, créditos e reconhecimento de autoria, buscando garantir que o corpo criativo seja protegido também em termos de direitos e condições de trabalho.

A AMC, fundada em 2016, emerge em continuidade e em diálogo com esse movimento, deslocando o foco mais diretamente para o campo do cinema. Se a edt. nasce do universo amplo da edição audiovisual e se estrutura fortemente a partir de listas, fóruns e debates sobre a prática cotidiana em televisão, publicidade, streaming e formatos híbridos; a AMC se ancora especialmente na tradição da montagem cinematográfica, aproximando-se de festivais, escolas de cinema e instâncias de política pública voltadas ao longa e ao curta-metragem. A coexistência das duas entidades, longe de fragmentar a categoria, evidencia que o arquipélago institucional também se organiza em ilhas com perfis distintos, mas conectadas: há sobreposição de associados, circulação de pautas e, muitas vezes, ações articuladas em torno de temas comuns.

³³ Disponíveis no site: <https://edt.org.br/#quemsomos>.

As diretrizes institucionais de entidades representativas da classe, como a .edt e a AMC³⁴, evidenciam um esforço conjunto em prol da coletividade. O compromisso com a articulação, a estruturação, o reconhecimento e a salvaguarda da profissão, aliado ao incentivo à formação continuada, ao fomento de debates e ao intercâmbio com organizações similares, concretiza estruturalmente o que se constata na prática da ilha. Tais propósitos podem ser lidos, portanto, como a formalização, em uma esfera política e macrossocial, do próprio gesto de conectar analisado na edição. As associações, ao articularem profissionais que atuam em diferentes regiões e mercados, transformam uma rede difusa de contatos pessoais em uma plataforma coletiva de negociação, reconhecimento e memória. Além disso, ao se aproximarem de festivais e políticas públicas, inscrevem essas pessoas no campo institucional do cinema, lutando por prêmios específicos de edição, por créditos mais claros na abertura e no encerramento dos filmes e por condições contratuais que atestem a dimensão autoral do trabalho. Ao estimularem a coesão da classe, as associações estão, na prática, conectando as ilhas; ao incentivarem o desenvolvimento contínuo, criam condições para que o conhecimento circule pela rede e ao atuarem na defesa das garantias laborais, protegem o corpo criativo não apenas em sua dimensão conceitual, mas também na esfera legal e trabalhista, dialogando com os apontamentos de Renato Vallone apresentados no Capítulo 1. Essas instituições buscam, portanto, garantir que a recomposição simbólica desse corpo criativo, superando a fragmentação histórica entre o intelecto e a técnica, ou seja, entre uma ideia de “montagem” e “edição”, possa ser traduzida também em condições materiais dignas, remuneração adequada e reconhecimento profissional.

A dimensão internacional da atuação das associações também merece destaque, ao estabelecerem diálogos com entidades congêneres em outros países, como a ACE (American Cinema Editors) nos Estados Unidos e a EDA (Asociación Argentina de Editorxs Audiovisuales) na Argentina, além da TEMPO, federação que conecta associações de edição em todo o mundo. Estes intercâmbios internacionais permitem que profissionais do Brasil conheçam práticas, desafios e soluções de outros contextos nacionais, ampliando seu repertório e fortalecendo o sentimento de pertencimento a uma comunidade global de edição. O arquipélago brasileiro, assim, se conecta a arquipélagos em outros países, formando uma rede transnacional de profissionais.

³⁴ Disponíveis no regulamento e no site da AMC (www.amcsp.com.br) e no site da edt. (www.edt.org.br).

A coexistência de múltiplas formas de organização coletiva revela a diversidade do campo e a necessidade de diferentes formas de representação. Esta pluralidade não enfraquece o arquipélago, mas o torna mais robusto, permitindo que diferentes perfis profissionais encontrem espaços de representação adequados às suas especificidades. Uma editora de cinema independente tem demandas distintas de uma editora de publicidade ou de conteúdo para internet, ou até mesmo de uma editora de cinema em um projeto com mais orçamento, e a existência de múltiplos espaços de organização permite que todas essas vozes sejam contempladas.

As associações também têm atuado na organização de eventos presenciais que complementam as conexões virtuais. Workshops, mostras, debates e encontros periódicos criam oportunidades para que profissionais se conheçam pessoalmente, estabeleçam relações que vão além do digital e fortaleçam os laços comunitários. Estes eventos presenciais são particularmente importantes em um ofício caracterizado pelo isolamento físico das ilhas de edição. Eles permitem que as pessoas saiam de seus espaços de trabalho solitários e experimentem a dimensão coletiva de sua profissão, reconhecendo-se mutuamente como parte de uma comunidade maior.

Nesse sentido, o arquipélago institucionalizado, materializado na forma da associação, emerge como uma articulação estrutural entre o isolamento histórico da “ilha” e a fluidez etérea da rede digital. Ao fundir a potência conectiva da rede com a presença de uma entidade representativa, essa configuração transcende o plano conceitual para atuar de forma material e política. As associações possuem endereço físico, representam juridicamente as profissionais, negociam com sindicatos e entidades de classe, participam de debates sobre políticas públicas para o audiovisual e intervêm concretamente nas condições de trabalho do setor.

Um exemplo concreto dessa atuação política foi a participação das associações nas discussões sobre a Lei do Audiovisual e outros mecanismos de fomento ao cinema brasileiro. As associações têm atuado no sentido de garantir que os editais e chamadas públicas prevejam remuneração específica para esses profissionais nas planilhas orçamentárias, estabeleçam critérios claros para a atribuição de créditos e reconheçam adequadamente a função, quer seja chamando-a de montadora ou de editora.

As associações também têm promovido a discussão sobre direitos autorais na montagem. No Brasil, a legislação de direitos autorais reconhece a direção como autoria principal da obra audiovisual, mas a questão da autoria na montagem permanece

juridicamente ambígua. As associações têm trabalhado para que os contratos de trabalho reconheçam não apenas o direito à remuneração pelo trabalho realizado, mas também a titularidade sobre a criação. Isso engloba tanto os direitos morais — que asseguram ao profissional o crédito de coautoria e a proteção da integridade do seu corte contra alterações indevidas — quanto os direitos patrimoniais, que reivindicam a participação da pessoa responsável pela edição nos rendimentos gerados pela exploração comercial e exibição do filme³⁵. Este debate conecta-se diretamente com a questão da “recomposição do corpo criativo”: reconhecer a dimensão moral e patrimonial do trabalho de montadores implica superar a visão da editora como somente executora técnica e legitimá-la, de fato, como também criadora intelectual.

Embora algumas discussões estejam bem distantes de qualquer solução definitiva, é indispensável que elas existam e que mantenham vivas as questões de interesse dos arquipélagos para que tanto as discussões quanto a sua estrutura e materializações possam progredir e atender tanto demandas históricas quanto emergências contemporâneas, e nesse aspecto as associações são frentes fundamentais.

4.2.1 Ilhas remotas: tecnologia como gesto de conectar

Além das associações propriamente ditas, é necessário destacar como instituições públicas de ensino, têm atuado também como nós importantes do arquipélago ao materializarem o gesto de conectar através de inovações tecnológicas e pedagógicas. Um caso especialmente relevante é o desenvolvimento do projeto de Ilha de Edição Remota - IER (Tessitura) pela Universidade Federal Fluminense³⁶ (UFF), sob a coordenação das professoras Índia Mara Martins e Elianne Ivo Barroso, pesquisadora que está presente de forma significativa nesta dissertação

³⁵ No Brasil, a regulação desses preceitos fundamenta-se na Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998). Os direitos morais — que garantem a reivindicação de autoria (crédito) e a conservação da integridade da obra — estão previstos no Artigo 24; enquanto os direitos patrimoniais, referentes à utilização econômica, são regidos a partir do Artigo 28. Cabe ressaltar que a legislação brasileira atual (em seu Art. 15) reconhece expressamente como coautores da obra audiovisual apenas “o diretor, o autor do argumento literário e o compositor musical”. Portanto, a consolidação de profissionais da edição neste escopo de coautoria e a garantia de participação nos rendimentos patrimoniais configuram-se, hoje, como uma das principais frentes de reivindicação e luta das associações de classe do setor.

³⁶ Tessitura: Ilha de Edição Remota. Projeto desenvolvido pelo Departamento de Cinema e Vídeo em parceria com Superintendência de Tecnologia e Informação. Disponível em: <https://araciaudiovisual.uff.br/> e <https://ilhadeedicaoremota.uff.br/>.

O projeto Tessitura emerge de um diagnóstico que, embora situado em contexto institucional, reflete um problema estrutural do arquipélago brasileiro: a desigualdade no acesso a tecnologias de edição. Como descrito anteriormente, a prática da montagem sempre foi caracterizada pelo isolamento, pela natureza solitária do trabalho realizado na “ilha de edição”. Historicamente, no Brasil, essas ilhas eram espaços altamente especializados e custosos, frequentemente concentrados em produtoras de grande porte, emissoras de televisão e algumas universidades. O acesso a esse espaço e aos *softwares* de última geração permanecia restrito, reforçando a desigualdade entre profissionais e, no caso do ensino superior, entre estudantes.

Quando a pandemia de COVID-19 suspendeu atividades presenciais em março de 2020, o problema se intensificou. A maioria de estudantes do curso de Cinema e Audiovisual da UFF não dispunha de computadores com processamento suficiente, memória RAM adequada ou espaço em disco rígido para trabalhar com *softwares* profissionais de edição. O isolamento que caracteriza a prática da montagem, que antes tinha uma qualidade contemplativa e necessária para o trabalho criativo, converteu-se em barreira ao aprendizado. A universidade enfrentava, simultaneamente, um problema crônico (desproporcionalidade entre ilhas de edição físicas e número de alunos) e uma crise aguda (impossibilidade de acesso aos laboratórios).

A solução desenvolvida pelo projeto Tessitura é conceitualmente elegante e materialmente revolucionária: criar um servidor central que funciona como uma “meta-ilha”, um arquipélago virtualizado. Cada estudante acessa, via login e senha, uma interface remota conectada a um servidor que contém *softwares* profissionais de edição (como DaVinci Resolve) e espaço em disco para armazenamento de arquivos. Qualquer computador, mesmo considerado “obsoleto”, um notebook mais antigo, um computador de baixo custo, converte-se em interface válida para o trabalho profissional. A máquina deixa de ser o limitador; o servidor passa a ser o possibilitador.

Esta transformação é bastante significativa para a compreensão do arquipélago. Se a “ilha de edição” tradicional é um espaço físico determinado, uma sala, um computador específico com *softwares* instalados, a Tessitura desmaterializa a ilha ao mesmo tempo em que a torna acessível. A ilha não desaparece, ela se virtualiza. Ela deixa de estar em um lugar específico e passa a estar em qualquer lugar onde haja conexão de internet. O gesto de

conectar, que antes operava em nível comunicacional (podcasts) ou político-institucional (associações), agora opera também em nível infraestrutural e tecnológico.

O projeto Tessitura não surgiu como resposta exclusivamente à pandemia, embora tenha sido acelerado por ela. Tratou-se de um desdobramento da própria consciência do arquipélago sobre suas necessidades. A presença de Elianne Ivo Barroso na coordenação do projeto é reveladora: é a mesma pesquisadora que estudou montadoras brasileiras (Barroso; Szafir, 2019; Barroso; Fróes, 2021), que coorganizou o Seminário Temático de Edição e Montagem Audiovisual na SOCINE e que participa ativamente da rede de profissionais e acadêmicos dedicados à montagem no Brasil. Ela não é uma figura externa que implementa uma solução tecnológica abstrata, mas uma pesquisadora e educadora que conhece intimamente os problemas enfrentados pela comunidade de editoras e editores em formação.

O modelo de replicação do projeto é igualmente significativo. A Tessitura não é uma solução exclusiva da UFF, tendo sido desenvolvida em parceria com a Universidade Federal do Pará (UFPA) e a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), com financiamento da CAPES através do Programa de Desenvolvimento da Pós-Graduação – Impactos da Pandemia. Essa articulação interinstitucional materializa, em infraestrutura digital, exatamente o que esta dissertação teoriza sobre o funcionamento do arquipélago: ele não opera como uma entidade centralizada, mas como um conjunto de ilhas (neste caso, remotas) interconectadas, que compartilham recursos, saberes e objetivos comuns.

A Tessitura exemplifica, de forma concreta, como o conceito de Redes de Criação de Cecília Salles (2016) pode materializar-se através da tecnologia. A autora descreve essas redes como sistemas dinâmicos onde os processos artísticos se desenvolvem pela interação entre artistas, materiais e contextos. Na Tessitura, a interação entre artistas (editoras em formação, professoras, profissionais convidadas), os materiais (softwares, servidores, arquivos) e os contextos (universidades, cenários regional e nacional) ocorre de forma virtual e presencial, através de uma infraestrutura que permite simultaneamente o isolamento criativo necessário (cada aluna trabalha em seu projeto individual na sua interface remota) e a conexão colaborativa (compartilhamento de arquivos, discussão de processos, orientação remota de professores).

Além disso, é fundamental perceber como a Tessitura tenciona as desigualdades que, historicamente, atravessam a formação e a profissionalização audiovisual no Brasil. O acesso a equipamentos de edição de alto custo tem operado, com frequência, como um filtro de

exclusão capaz de reforçar disparidades socioeconômicas. Enquanto discentes com maior poder aquisitivo tendem a ter a possibilidade de adquirir *hardwares* de alta performance, aqueles oriundos de contextos mais vulneráveis dependem majoritariamente da infraestrutura dos laboratórios universitários, que muitas vezes enfrentam limitações de maquinário. Nesse cenário, ao possibilitar que computadores convencionais atuem como interfaces para o processamento remoto de *softwares* profissionais, a plataforma atua na democratização do acesso à prática da edição. Trata-se, portanto, de um arranjo tecnológico que se configura, indissociavelmente, como um gesto político de inclusão.

Relacionando-se com o material já discutido neste capítulo, a Tessitura completa um ciclo que começa nos diálogos (podcasts), passa pela organização política (associações), e chega à infraestrutura material (servidores, plataformas, tecnologia remota). O arquipélago não é apenas algo do qual se fala, que se organiza politicamente, ou que produz publicações, mas é também algo que se materializa em bits, em servidores, em interfaces de acesso.

É relevante notar que o projeto continua se desenvolvendo e sendo expandido. O financiamento pela CAPES, que começou em 2021 e se estende até 2026, insere-se no Programa de Desenvolvimento da Pós-Graduação – Impactos da Pandemia. Este edital destinou um investimento global de aproximadamente R\$ 25 milhões para custeio e bolsas, distribuídos entre 40 projetos aprovados em todo o país. A Ilha de Edição Remota (Tessitura) foi contemplada dentro da proposta interinstitucional intitulada “Legado pandêmico: plataformas audiovisuais viabilizam projetos remotos”³⁷. Para dimensionar esse aporte localmente, a UFF, que teve três projetos selecionados neste programa, recebeu o montante de R\$ 300 mil em recursos diretos de custeio, além de um fomento de 29 bolsas de pesquisa (sendo 12 de mestrado, 9 de doutorado e 8 de pós-doutorado) para serem alocadas entre as suas pesquisas aprovadas (CAPES, 2022). Isso indica que a universidade e as agências de fomento reconhecem a importância da iniciativa não apenas como uma resposta emergencial à pandemia, mas como uma transformação estrutural no modo de ensinar e aprender edição no Brasil.

4.3 Publicações e encontros como arquivos em expansão

³⁷ Observatório compartilha pesquisas da área de Cinema e Audiovisual: Trabalho da UFF também criou aplicativo para compartilhar materiais educacionais e ilha de edição remota para produção de vídeos <https://www.gov.br/capes/pt-br/assuntos/noticias/observatorio-compartilha-pesquisas-da-area-de-cinema-e-audio-visual> Disponível em: 13 mar. 2025. Acesso em: 08 dez. 2025.

O livro *Na Ilha: conversas sobre montagem cinematográfica* (2022) e outras publicações especializadas funcionam como a solidificação da memória do arquipélago. Eles são a prova material de que a rede não apenas existe e se organiza, mas também produz seus próprios arquivos de criação duradouros, conforme teorizado por Cecília Salles, transformando a experiência oral e efêmera em conhecimento documentado, transmissível e perene. Se os podcasts atuam como instâncias de formulação do conhecimento de forma mais “imediate”, as publicações o cristalizam em uma forma que pode circular no tempo e no espaço com maior durabilidade.

O livro *Na Ilha* é um desdobramento direto e uma expansão do documentário homônimo. Escrito por Julia Bernstein e Vinícius Nascimento, já mencionadas como responsáveis pela edição e direção do filme, com o auxílio de Piero Sbragia e Bem Medeiros, com base no material bruto das entrevistas realizadas para o documentário, acrescido de outras conversas exclusivas e inéditas. Diferentemente do que se poderia supor, o livro preserva a mesma estrutura do filme: cada capítulo é dedicado a uma pessoa entrevistada, mantendo a integridade de cada voz. Esta escolha editorial é fundamental, pois reafirma no âmbito da publicação escrita a lógica do “filme arquipélago” analisada no Capítulo 3, onde cada ilha mantém sua singularidade ao mesmo tempo em que compõe um todo articulado, um processo que poderia ser entendido como uma meta-montagem, emulando no livro a estrutura já criada para o filme.

A preservação da estrutura arquipelágica no livro é significativa por várias razões. Primeiro, ela demonstra coerência entre forma e conteúdo: um livro sobre a pluralidade de vozes na edição brasileira não poderia homogeneizá-las em uma narrativa única. Segundo, ela preserva a singularidade de cada trajetória profissional, reconhecendo que não há um caminho único para lidar com edição no Brasil. Terceiro, ela permite que cada leitor estabeleça suas próprias conexões entre as diferentes vozes, construindo sua própria rede de sentidos a partir do material apresentado.

O livro também inclui textos inéditos escritos especificamente para a publicação, incluindo o prefácio de Fernando Vidor, editor e professor que escreve: “Se hoje estamos mais próximos em escolas de cinema, cineclubes, redes sociais ou associações como a edt. (Associação de Profissionais de Edição Audiovisual) e a AMC (Associação de Montadores de Cinema), a leitura dessas conversas pode alimentar novos encontros, novas trocas de ideias e

experiências, que nos permitem evoluir e cultivar a paixão pela montagem” (Vidor, 2022, p. 12-13). Esta citação evidencia que os próprios protagonistas do arquipélago têm consciência do processo histórico em curso e reconhecem as publicações como parte fundamental dessa transformação.

Adicionalmente, o livro preenche uma lacuna historiográfica significativa. Até recentemente, a bibliografia sobre montagem no Brasil era consideravelmente escassa. Enquanto existiam traduções de textos teóricos internacionais clássicos — desde as formulações de Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin até as análises críticas de André Bazin sobre os limites do corte — e alguns manuais práticos publicados em outros países e traduzidos para o nosso idioma (como as obras de Walter Murch e Karel Reisz), havia pouquíssimas publicações dedicadas especificamente à montagem cinematográfica brasileira. O livro *Na Ilha* (assim como o filme que o precedeu) se posiciona como um esforço de resgate e construção de uma história da edição no Brasil a partir da voz das próprias pessoas responsáveis pela montagem, em plena consonância com os preceitos da Teoria de Cineastas.

Contudo, *Na Ilha* não é a única publicação recente dedicada à edição. No contexto latino-americano, destaca-se a importante contribuição da Asociación Argentina de Editorxs Audiovisuales (EDA). Atuando institucionalmente como autora corporativa e organizadora, materializando a própria essência de trabalho em rede das associações, a entidade publicou dois livros fundamentais: *Entre Cortes. Conversaciones con montajistas de Argentina* (EDA - ASOCIACIÓN ARGENTINA DE EDITORES AUDIOVISUALES, 2017) e *La Primera Mirada. Conversaciones con montajistas de Argentina* (EDA - ASOCIACIÓN ARGENTINA DE EDITORES AUDIOVISUALES, 2021). Ambas as publicações seguem uma metodologia similar à do livro brasileiro, reunindo entrevistas com profissionais argentinas e construindo um panorama coletivo do campo naquele país.

Entre Cortes mapeia diferentes gerações, estilos e contextos de trabalho ao reunir conversas com dezoito profissionais da Argentina. O livro foi um marco importante para a visibilidade da edição no país. *La Primera Mirada*, publicado quatro anos depois, dá continuidade a esse projeto com entrevistas com outros dezesseis profissionais, demonstrando a vitalidade e a diversidade do campo argentino. A escolha do título, que remete à ideia da editora muitas vezes ser a primeira espectadora do filme, é particularmente significativa, pois destaca uma dimensão fundamental e frequentemente invisibilizada do trabalho da edição.

No Chile, a editora e pesquisadora Coti Donoso publicou *El Otro Montaje. Reflexiones en torno al montaje documental* (2017), obra dedicada especificamente à montagem de documentário. O livro reúne entrevistas e ensaios que exploram as especificidades do trabalho de montagem no cinema de não-ficção, um campo que possui desafios e procedimentos distintos da ficção e que carece de maiores teorizações, especialmente no contexto latino-americano. Também merece destaque o livro *Art of The Cut: Conversations with Film and TV Editors* (2017), do britânico Steve Hullfish. A obra compila entrevistas com mais de cinquenta editores de cinema e televisão reconhecidos mundialmente, abordando técnicas, métodos, desafios e filosofias de trabalho. O livro de Hullfish demonstra que o movimento de valorização e documentação do conhecimento da edição é parte de uma tendência global de reconhecimento do ofício como dimensão autoral fundamental da obra audiovisual.

Estas publicações, embora tenham objetivos e públicos diversos, convergem na constituição de um corpus bibliográfico sobre montagem que antes simplesmente não existia. Elas representam, coletivamente, um gesto de auto-historicização: as pessoas que editam não estão esperando que historiadores ou acadêmicos escrevam sobre elas, mas estão produzindo ativamente sua própria história, documentando seus processos, preservando suas memórias e construindo referências para as próximas gerações.

Elianne Ivo Barroso, por exemplo, tem publicado artigos sobre montadoras brasileiras e sobre a história da montagem no país (Barroso; Szafrir, 2019; Barroso; Fróes, 2021). Arthur Autran tem dedicado atenção à edição em seus trabalhos sobre história do cinema brasileiro (Autran, 2006 e 2019). Estas publicações, embora tenham objetivos e públicos diversos, convergem na constituição de um corpus bibliográfico sobre montagem brasileira que antes simplesmente não existia ou era, pelo menos, mais escasso.

Os encontros e eventos presenciais também funcionam como arquivos de criação em um sentido específico. Embora sejam efêmeros por natureza, ocorrem em um momento específico e depois terminam, eles geram documentação (gravações, fotografias, relatos, publicações de anais) que se incorporam à memória coletiva da rede. Mais importante, os encontros presenciais produzem efeitos duradouros nas relações entre profissionais. Conexões estabelecidas em um workshop podem resultar em parcerias futuras; discussões iniciadas em uma mesa-redonda podem continuar nas redes sociais ou inspirar artigos e textos; o simples ato de conhecer pessoalmente alguém com quem já se dialogava virtualmente pode fortalecer significativamente o vínculo.

Cineclubes e festivais de cinema também têm desempenhado papel crescente como espaços de encontro e reconhecimento para montadores. Prêmios específicos de edição, que antes eram raros nos festivais brasileiros, tornaram-se cada vez mais comuns. A criação destes prêmios não é apenas simbólica, mas representa o reconhecimento institucional do campo cinematográfico de que a montagem compreende uma dimensão autoral da obra, merecedora de distinção específica. Alguns festivais têm inclusive promovido sessões especiais, masterclasses ou mesas-redondas dedicadas à edição, criando espaços específicos dentro dos eventos para a discussão deste ofício.

A Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, por exemplo, promoveu em 2019 uma retrospectiva de filmes montados por Idê Lacreta, importante editora brasileira. Mais recentemente, a Mostra de Cinema e Direitos Humanos, realizada em todo o país em 2024, homenageou Cristina Amaral com exhibições e debates sobre as suas obras. No âmbito acadêmico e reflexivo, esse movimento de valorização também ganhou força durante o V Encontro da rede Teoria de Cineastas, sediado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) no final de 2024, que promoveu uma mostra dedicada aos trabalhos de Amaral, culminando em uma mesa de debates com a própria montadora e reconhecendo seu trabalho como de uma cineasta, nomenclatura que, até algum tempo atrás era basicamente destinada para diretoras e diretores. Iniciativas como essas, que celebram a obra por meio de uma curadoria agrupada pela figura da edição, e não da direção, representam uma mudança de rumo significativa da lógica tradicional cinematográfica. Elas afirmam que a edição atua como um princípio curatorial legítimo, reconhecendo a profissional como uma autora cuja marca estilística e intelectual perpassa diferentes filmes e diretores.

Os cursos e escolas de cinema também desempenham um papel estrutural como espaços de formação e encontro de editores. Ao lado do tradicional sistema de aprendizado prático e informal, calcado na figura da assistente que se forma observando profissionais experientes, consolidou-se uma rede de ensino formal. O avanço da institucionalização do audiovisual no Brasil garantiu que disciplinas específicas, quer sejam chamadas de montagem ou de edição, estivessem presentes nas grades curriculares de praticamente todos os cursos superiores da área em território nacional. Além disso, nesse processo de consolidação acadêmica do campo, percebe-se também o recente fomento à pesquisa em nível de pós-graduação, com o acolhimento cada vez maior de dissertações e teses voltadas à reflexão teórica e prática sobre a montagem.

Professoras dessas disciplinas têm atuado não apenas na formação de novos profissionais, mas também na pesquisa e na produção de conhecimento sobre a área. Muitas destas são, elas próprias, editoras profissionais que transitam entre a prática e o ensino, incorporando suas experiências do mercado na formação acadêmica e vice-versa. Esta dupla inserção cria pontes importantes entre o campo profissional e o campo acadêmico, contribuindo para que o conhecimento produzido na universidade dialogue efetivamente com as práticas do mercado.

A produção acadêmica sobre edição no Brasil tem crescido consistentemente, e o retorno, em 2025, do Seminário Temático (ST) de Edição e Montagem Audiovisual nos encontros da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)³⁸ representa bem essa expansão. Podemos verificar o adensamento desse campo por uma profusão de dissertações e teses que se aprofundam em questões fundamentais da área. Destacam-se, por exemplo, análises de estilos de montagem em obras e movimentos específicos: como a tese de Samuel Macêdo do Nascimento (2024), que investiga o papel da montagem na construção de estéticas subversivas no cinema nacional contemporâneo; estudos amplos que mapeiam a historicidade e os alicerces teóricos do ofício: a exemplo da robusta pesquisa de Sílvia Okumura Hayashi (2016), dedicada aos fundamentos da montagem audiovisual e suas passagens tecnológicas; investigações focadas estritamente nos processos criativos da ilha: como a dissertação de Gustavo Forti Leitão (2024), que dissecou a elaboração narrativa da edição no cinema de arquivo; e, ainda, reflexões sobre o impacto direto das novas mídias e suportes na prática dos profissionais: como o estudo de Pedro Luis Alve de Souza Viana (2024), acerca dos gestos performáticos nas rotinas de montagem do pós-cinema³⁹. Essa produção acadêmica, pulverizada por diferentes polos universitários, contribui de maneira significativa para a constituição de um arquivo teórico atualizado e consistente sobre a edição audiovisual brasileira.

³⁸ Anteriormente o ST, com o nome de Montagem Audiovisual, também esteve ativo entre os anos de 2018 a 2022.

³⁹ Para um aprofundamento nestas abordagens, ver: NASCIMENTO, Samuel Macêdo do. *Reinvenções do nordeste no cinema brasileiro contemporâneo: masculinidades desviadas, estéticas subversivas e encruzilhadas do tempo*. Tese (Doutorado) - UFC, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/79796>; HAYASHI, Sílvia Okumura. *Fundamentos da montagem audiovisual*. Tese (Doutorado) - USP, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-08092016-155047/pt-br.php>; LEITÃO, Gustavo Forti. *O processo criativo de montagem cinematográfica: de Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro*. Dissertação (Mestrado) - USP, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2024.tde-09052024-151612>; e VIANA, Pedro Luis Alves de Souza. *Das práticas do pós-cinema e seus processos: os gestos performáticos em montagem audiovisual*. Dissertação (Mestrado) - UFF, 2024. Disponível em: https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2024/09/Pedro_Luis_Viana-Dissertacao_PPGCINE.pdf.

As redes sociais digitais e os aplicativos de mensagens instantâneas também têm funcionado como importantes espaços para a circulação imediata de saberes. Grupos em WhatsApp e Telegram reúnem milhares de profissionais que compartilham dúvidas, soluções, ofertas de trabalho e reflexões cotidianas sobre o ofício. Diferente de um arquivo consolidado, essas plataformas operam muito mais como redes de suporte em tempo real, onde o conhecimento é produzido colaborativamente, mas sujeito à efemeridade inerente à essas redes. Uma dúvida postada pode gerar dezenas de respostas e soluções quase instantâneas, formando um repertório coletivo de resolução de problemas que, embora volátil e de difícil resgate histórico, atende ativamente às urgências técnicas e criativas da ilha de edição.

Plataformas como Instagram e YouTube também têm sido utilizadas por editoras para compartilhar tutoriais, análises de cenas específicas, discussões sobre técnicas e apresentações de seus trabalhos. Os canais da edt. no Youtube, Copião - Laboratório de Edição Criativa (Dogi Vasconcelos) ou perfis como o do editor Leopoldo Nakata (@nakatajoe) no Instagram⁴⁰ exemplificam como profissionais têm utilizado estas plataformas para divulgar conhecimento, estabelecer suas presenças públicas como especialistas e contribuir para a formação de outras profissionais.

Todos estes fenômenos, o filme e o livro *Na Ilha*, as demais publicações especializadas, os prêmios em festivais, as mostras dedicadas a montadoras, os cursos universitários, a produção acadêmica, os grupos em redes sociais, configuram-se como manifestações complementares da formação do arquipélago. Cada uma destas manifestações opera em uma escala e com uma lógica específica, mas todas convergem no sentido de tornar visível, documentar, organizar e circular o conhecimento sobre edição audiovisual. O arquipélago, assim, não é uma estrutura monolítica, mas é essa junção de iniciativas, espaços, publicações e eventos que se alimentam mutuamente, criando uma rede densa e multifacetada de produção e circulação de saberes.

4.4 O arquipélago como ecossistema em expansão

A análise empreendida neste capítulo demonstrou que o conceito de arquipélago, longe de ser apenas uma metáfora analítica aplicável ao filme *Na Ilha*, constitui uma realidade

⁴⁰ Os canais e perfis mencionados podem ser acessados nos seguintes endereços eletrônicos: edt. — Associação de Profissionais de Edição Audiovisual (YouTube): <https://www.youtube.com/edtBRA>; Copião - Laboratório de Edição Criativa (YouTube): <https://www.youtube.com/channel/UCmGNypiu7iC6b827QCM-GHw>; e Leopoldo Nakata (Instagram): <https://www.instagram.com/nakatajoe/>.

social, cultural e política concreta no campo da montagem cinematográfica brasileira contemporânea. As três dimensões investigadas, a comunicacional (podcasts), a institucional (associações) e a editorial (publicações e eventos), revelam que o “gesto de conectar” teorizado nos capítulos anteriores opera em múltiplas escalas e através de diversos suportes materiais e simbólicos.

Os podcasts emergem como a voz do arquipélago, materializando em forma sonora e comunicacional as conversas que antes ocorriam apenas informalmente ou permaneciam restritas ao isolamento das ilhas individuais. Eles criam uma esfera pública discursiva onde o conhecimento sobre edição é produzido colaborativamente, circulado amplamente e documentado para acesso futuro. As associações profissionais, por sua vez, constituem o corpo político do arquipélago, transformando a rede cultural em uma força organizada capaz de intervir nas condições materiais de existência de profissionais e de representá-los perante outros agentes do campo audiovisual e do Estado, enquanto as publicações e eventos funcionam como a memória do arquipélago, solidificando em forma durável os saberes produzidos e criando referências que podem ser consultadas, citadas, debatidas e transmitidas entre gerações.

Estas três dimensões não operam isoladamente, mas em constante interação e retroalimentação. Um debate iniciado em um podcast pode inspirar uma ação política de uma associação; um workshop organizado por uma associação pode resultar em publicações; um livro pode ser tema de discussão em podcasts e inspirar novos eventos. Esta circularidade virtuosa caracteriza o funcionamento de ecossistemas saudáveis, onde diferentes elementos se sustentam mutuamente em uma dinâmica de crescimento e fortalecimento coletivo.

A perspectiva teórica de Cecília Salles sobre redes de criação ganha aqui uma dimensão ampliada. Enquanto Salles pensa as redes primariamente no contexto de processos criativos individuais ou de grupos pequenos trabalhando em obras específicas, o arquipélago da montagem brasileira constitui uma rede de escala maior, uma rede de redes, poderíamos dizer, onde múltiplos processos criativos individuais se conectam através de estruturas coletivas compartilhadas. Cada pessoa responsável pela edição continua trabalhando em sua ilha, desenvolvendo seus processos criativos singulares, mas agora o faz inserido em uma rede que oferece suporte, referências, interlocução e reconhecimento.

O conceito flusseriano de gesto também se expande nesta análise. O “gesto de conectar” passa a não ser apenas a operação técnica de unir planos em uma *timeline*, nem

somente a escolha narrativa e estética de estruturar um filme como arquipélago em vez de mosaico. É também, fundamentalmente, um gesto político e cultural de construção de coletividade, de superação do isolamento, de criação de estruturas compartilhadas de produção e circulação de conhecimento. Os podcasts, as associações e as publicações são, todos eles, materializações desse gesto ampliado de conectar.

Por fim, a Teoria de Cineastas encontra neste arquipélago um caso empírico de suas proposições centrais. A ideia de que cineastas (aqui incluindo explicitamente profissionais da edição) são produtoras legítimas de formulações teóricas sobre cinema, e de que suas falas, textos e reflexões devem ser reconhecidos como “material de base” para pesquisa, deixa de ser apenas um argumento teórico, ainda que baseado na observação de fenômenos, e se torna uma realidade concreta específica. As pessoas por trás das ilhas de edição no Brasil, foco central desta análise, atuam como protagonistas na formulação de saberes sobre o seu próprio ofício. Longe de figurarem apenas como objetos de estudo, essas profissionais mantêm um diálogo produtivo com as universidades e, como vimos, muitas vezes integram o próprio meio acadêmico. A partir dessa atuação consciente, elas produzem ativamente o seu referencial teórico, criam espaços independentes de discussão e constroem coletivamente o arquivo de sua práxis compartilhada. O arquipélago é portanto, em última instância, a forma pela qual as pessoas responsáveis pela montagem brasileira contemporânea escolheram contar a sua própria história a partir das suas ilhas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso investigativo desenvolvido ao longo desta dissertação buscou compreender como a manifestação de gestos destinados a conectar ilhas permeia uma coletividade criadora de arquipélagos, constituindo uma rede de saberes e experiências compartilhadas no campo da edição audiovisual brasileira contemporânea. Partindo de percepções pessoais e vivências nesse universo e tendo como disparador o documentário *Na Ilha* (2020), a pesquisa atravessou diferentes camadas de análise: das raízes terminológicas que distinguem e aproximam as palavras “montagem” e “edição”, passando pela identificação do gesto de conectar como operação fundamental do ofício, até a demonstração empírica de que o arquipélago se constitui como realidade concreta no ecossistema da pós-produção brasileira. Nestas considerações finais, retomo as principais reflexões construídas ao longo da investigação, busco articular suas contribuições para o campo dos estudos de cinema e proponho alguns horizontes possíveis para futuras pesquisas.

5.1 Da ilha ao arquipélago: sínteses e implicações do gesto de conectar

Como síntese central desse percurso, a passagem da “ilha solitária” ao “arquipélago conectado” revelou-se muito mais que uma figura de linguagem: trata-se de uma mudança paradigmática na forma como profissionais da edição compreendem seu lugar e sua autoria na cadeia produtiva do audiovisual brasileiro. Para iluminar essa transformação, a triangulação teórica adotada provou-se fundamental. Ao articular a dimensão humana, intencional e libertadora do “gesto” (Flusser, 2014) com a materialidade das “redes e arquivos de criação” (Salles, 2010, 2016), e ao reconhecer quem edita como legítimo formulador de pensamento por meio da Teoria de Cineastas (Penafria et al., 2016), superamos as visões reducionistas do ofício. Essa base metodológica permitiu compreender a edição audiovisual como uma operação indissociavelmente técnica e artística, onde a prática cotidiana não apenas executa, mas reflete e teoriza o próprio fazer.

Esse arcabouço foi essencial para enfrentar a fragmentação histórica e terminológica entre a “montagem” (tradicionalmente associada ao intelecto e à autoria no cinema) e a “edição” (atrelada à técnica, à indústria e ao paradigma televisivo estadunidense). A pesquisa demonstrou que tal distinção não é neutra, mas carrega profundas implicações ideológicas, de

classe e de gênero. Ao propor a recomposição do “corpo criativo” — dissolvendo a falsa dicotomia entre a cabeça que concebe (artista) e a mão que opera (trabalhadora) —, defendeu-se a sinonímia na práxis. A edição transcende a organização de fragmentos, trata-se de uma dinâmica onde o pensamento e a ação são simultâneos.

A aplicação dessa lente analítica sobre o documentário *Na Ilha* (2020) materializou essas concepções em múltiplas escalas, comprovando que o próprio filme atua como um “ato teórico” (Aumont, 2008). Ao utilizar uma analogia com planos cinematográficos, a análise do filme mostrou que: no “plano geral”, a distinção conceitual proposta entre “filmes arquipélago” e “filmes mosaico” revelou como as decisões de montagem envolvem escolhas éticas sobre a preservação das singularidades frente à homogeneização narrativa. No “plano médio”, refletimos sobre as ilhas operarem como autênticos arquivos vivos, onde o espaço físico documenta a subjetividade e a rede de referências de quem as habita. Já no “plano fechado”, a lida com a matéria-prima expôs a tensão transformadora entre a fidelidade ao material e a coragem de reinventá-lo. Essa tipologia em planos oferece um vocabulário analítico potente, capaz de ser aplicado a outros processos artístico-laborais no audiovisual.

Ao expandirmos nossa reflexão para o ecossistema profissional, a validade do arquipélago confirma-se de maneira prática: seja pela apropriação tecnológica que permite o trabalho remoto, pela formalização institucional (através de associações como a AMC e a edt.) e pela criação de nós difusores de conhecimento (como os podcasts *O Arquipélago* e *Sala de Edição*, os livros já mencionados, as produções acadêmicas e etc). O mapeamento dessas iniciativas atua como um registro histórico que atesta a natureza colaborativa da autoria cinematográfica. Tais constatações oferecem subsídios não apenas para debates urgentes sobre direitos, créditos e reconhecimento da categoria, mas também orientam novas práticas pedagógicas, preparando estudantes para integrarem redes de colaboração coletiva, em vez de apenas isolá-los no domínio técnico de *softwares*.

Por fim, a própria condução metodológica deste trabalho reafirma a essência do fenômeno estudado. Ao adotar uma investigação em primeira pessoa que parte de experiências vividas, esta pesquisa assume também sua dimensão performativa: nela não me limito a observar uma rede de fora, mas constituo-me conscientemente como um nó acadêmico dentro dela. O ato de investigar, nomear e analisar o “gesto de conectar” participa ativamente da consolidação desse arquipélago. Confirma-se, assim, a hipótese central desta dissertação: o isolamento histórico cedeu lugar a uma coletividade interconectada que agora

se reconhece, se articula e produz conhecimento, garantindo que os saberes gerados nas ilhas desaguem, finalmente, no oceano compartilhado do cinema brasileiro.

5.2 Horizontes futuros: novas ilhas, novas conexões

Se esta dissertação buscou demonstrar que as ilhas de edição têm se transformado em arquipélagos de saberes e experiências compartilhadas, cabe agora indicar horizontes possíveis para investigações futuras que ampliem, aprofundem ou problematizem os achados aqui apresentados. O fenômeno investigado encontra-se em pleno desenvolvimento, o que significa que novas ilhas continuam emergindo e novas conexões seguem sendo estabelecidas, demandando acompanhamento contínuo e análises atualizadas.

Um primeiro horizonte de pesquisa diz respeito ao aprofundamento das análises de gênero no campo da montagem cinematográfica. Como evidenciado na investigação histórica empreendida nesta dissertação, as primeiras pessoas responsáveis pelas operações de montagem frequentemente eram mulheres, desde Marguerite Beaugé na França até Anne Bauchens nos Estados Unidos, passando por Elizaveta Svilova na União Soviética e Juanita Jacko no Brasil. Contudo, essa presença feminina pioneira foi historicamente invisibilizada, e as condições de trabalho e reconhecimento de editoras no Brasil merecem uma investigação específica. Como se distribuem as oportunidades de trabalho entre editoras e editores? Existem diferenças significativas nas trajetórias profissionais, nos tipos de projetos em que são convidadas a participar, nos reconhecimentos recebidos? O arquipélago que se forma reproduz ou questiona desigualdades de gênero presentes no campo audiovisual mais amplo?

A dimensão racial constitui outro horizonte investigativo fundamental para compreender a constituição do arquipélago brasileiro de montagem. Em um país marcado por profundas desigualdades raciais que se refletem nos mais diversos campos profissionais, cabe perguntar como se distribuem as oportunidades de acesso ao ofício entre pessoas brancas e negras, e como a formação do arquipélago pode contribuir para a democratização ou para a reprodução de exclusões históricas. As iniciativas de organização profissional e compartilhamento de saberes aqui identificadas têm alcançado profissionais de diferentes origens raciais ou permanecem restritas a circuitos específicos? Que vozes são amplificadas pelos podcasts, que profissionais são convidados para as publicações, que experiências são valorizadas nas associações?

As questões relativas às condições de trabalho e precarização profissional no campo da edição constituem horizonte investigativo de particular urgência no contexto contemporâneo. As transformações tecnológicas que possibilitaram uma relativa democratização do acesso às ferramentas de edição também produziram efeitos contraditórios: se por um lado ampliaram as possibilidades de ingresso na profissão, por outro contribuíram para processos de desvalorização e precarização do trabalho. As associações profissionais identificadas nesta pesquisa, como a AMC e a edt., certamente enfrentam esses desafios em suas atuações, mas investigações específicas sobre condições de remuneração, jornadas de trabalho, reconhecimento de direitos autorais e proteção trabalhista podem oferecer contribuições significativas para o fortalecimento da categoria.

O impacto das tecnologias de inteligência artificial sobre o ofício também constitui horizonte investigativo que se impõe com crescente urgência. Ferramentas que prometem automatizar parcialmente processos de edição, desde a sincronização de áudio e vídeo até a seleção de melhores takes, já estão disponíveis e em uso no mercado. Como essas tecnologias afetam a compreensão do gesto de conectar como manifestação propriamente humana? Em que medida a automação de tarefas repetitivas libera a montagem para concentrar-se em decisões mais criativas e em que medida representa ameaça à própria existência da função? Como o arquipélago de profissionais está respondendo a esses desafios tecnológicos e construindo posicionamentos coletivos sobre os limites e possibilidades da automação?

A internacionalização do arquipélago constitui outro horizonte de pesquisa promissor. Se esta dissertação concentrou-se no contexto brasileiro, investigações futuras podem examinar como profissionais brasileiros se inserem em redes internacionais de montagem, quais intercâmbios de saberes e experiências atravessam fronteiras nacionais e como as especificidades do cinema brasileiro dialogam com tradições e práticas de outros contextos. A crescente facilidade de comunicação digital e a possibilidade de trabalho remoto ampliam as potencialidades de conexões transnacionais, configurando arquipélagos que transcendem limites geográficos convencionais.

O aprofundamento da análise de outras funções criativas do cinema sob a ótica aqui desenvolvida pode representar também um caminho para pesquisas futuras que ampliem significativamente a compreensão dos processos de criação cinematográfica. O modelo analítico que articula gesto, redes de criação e Teoria de Cineastas pode ser aplicado à investigação de diretoras de fotografia, diretoras de arte, figurinistas, compositoras de trilhas

sonoras e outras funções que, assim como a edição, operam na tensão entre singularidade criativa e inserção em coletivos de trabalho. Existem arquipélagos similares se formando em outras áreas do fazer cinematográfico? Como diferentes funções se relacionam entre si nas redes de criação? Quais especificidades caracterizam cada uma dessas comunidades profissionais?

A investigação de contextos históricos específicos pode oferecer contribuições importantes para a compreensão da formação do arquipélago contemporâneo. Como se organizavam as pessoas responsáveis pela montagem durante o Cinema Novo? Que redes de colaboração e compartilhamento de saberes existiam durante os períodos de atuação de grandes estúdios brasileiros como a Cinédia, a Atlântida e a Vera Cruz? Como as transformações políticas e econômicas pelas quais passou o Brasil afetaram as condições de trabalho e organização dos profissionais de montagem? Investigações históricas que mapeiem trajetórias, colaborações e conflitos podem iluminar processos de longa duração que contextualizam as transformações contemporâneas aqui identificadas.

O documentário *Na Ilha* (2020), que funcionou como disparador desta investigação, certamente não esgota as possibilidades de análise de obras que tematizam a edição cinematográfica ou que estruturam-se como arquipélagos. Pesquisas futuras podem examinar outros filmes que abordam o ofício da montagem, comparando diferentes estratégias e estruturas fílmicas, escolhas estéticas e posicionamentos éticos. A aplicação da distinção entre filmes arquipélago e filmes mosaico a um corpus mais amplo de documentários pode refinar e complexificar a tipologia aqui proposta, identificando variações e casos híbridos que escapam à classificação binária.

A dimensão pedagógica das transformações aqui identificadas talvez mereça uma investigação específica. Como os cursos de cinema e audiovisual têm incorporado as mudanças no campo da edição em seus currículos e práticas de ensino? O arquipélago de profissionais que se forma através de podcasts, associações e publicações mantém relações com instituições de ensino formal ou constitui circuito paralelo de formação? Quais saberes circulam preferencialmente em cada um desses espaços? Investigações sobre processos pedagógicos podem contribuir para a formação de novos profissionais e para o fortalecimento do campo como um todo.

Por fim, cabe indicar a pertinência de investigações que examinem as tensões e contradições presentes no arquipélago aqui identificado. A formação de redes de colaboração

e compartilhamento não elimina disputas por reconhecimento, conflitos sobre direitos autorais ou concorrência por oportunidades de trabalho. O arquipélago não é espaço harmônico onde todos colaboram desinteressadamente, mas campo atravessado por relações de poder, hierarquias de prestígio e disputas por legitimidade. Investigações que examinem essas tensões podem oferecer compreensão mais completa do fenômeno, evitando idealizações que obscurecem as contradições reais do campo profissional.

Encerro estas considerações finais retomando a constatação flusseriana de que “há indícios de mutação nos nossos gestos” e que “por tais mutações se manifestaria, se forem fato, modificação da maneira pela qual estamos no mundo” (Flusser, 2014, p. 43). As transformações identificadas nesta dissertação constituem indícios materiais dessa mutação gestual no campo específico da edição audiovisual brasileira. A passagem das ilhas solitárias aos arquipélagos conectados representa não apenas mudança nas formas de organização profissional, mas alteração na própria maneira como quem edita compreende seu lugar no mundo: menos como pessoas que lidam isoladamente com aparatos técnicos e mais como participantes de uma coletividade criadora que produz, simultaneamente, filmes e conhecimento sobre o fazer cinematográfico.

Esta dissertação, ao investigar esse fenômeno, propõe constituir-se como extensão do próprio arquipélago que analisa, tecendo mais uma conexão em uma rede de saberes que já vinha sendo traçada e que se expande continuamente. Os horizontes futuros aqui indicados representam novas ilhas a serem exploradas, novas conexões a serem estabelecidas, novos gestos a serem articulados. Somando-me às valorosas pesquisas que antecederam à minha e àquelas que se desenvolvem neste exato momento, espero que novos trabalhos continuem a engrossar esta rede coletiva de compreensão e valorização do ofício da edição, contribuindo para que as ilhas sigam transformando-se em arquipélagos de criação colaborativa.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Edgard Ribeiro de. **História da TV brasileira**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 123 p. (Cadernos de pesquisa, v. 11).

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARROY, Juan. Les Collaborateurs du studio: la monteuse. **Cinémagazine**, Paris, n. 39, p. 556-557, 25 set. 1925.

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE EDITORES AUDIOVISUALES (EDA). **Entre cortes: conversaciones con montajistas de Argentina**. Buenos Aires: EDA, 2017.

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE EDITORXS AUDIOVISUALES (EDA). **La primera mirada: conversaciones con montajistas de Argentina**. Buenos Aires: EDA, 2021.

ASSOCIAÇÃO DE MONTADORES DE CINEMA (AMC). **Sobre nós**. São Paulo, [2026]. Disponível em: <https://www.amcsp.com.br/>. Acesso em: 6 mar. 2025.

ASSOCIAÇÃO DE PROFISSIONAIS DE EDIÇÃO AUDIOVISUAL (EDT). **Canal edt**. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: <https://www.youtube.com/@edtbra>. Acesso em: 6 mar. 2025.

ASSOCIAÇÃO DE PROFISSIONAIS DE EDIÇÃO AUDIOVISUAL (EDT). **Quem somos**. Rio de Janeiro, [2026]. Disponível em: <https://www.edt.org.br/>. Acesso em: 6 mar. 2025.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS DIRIGENTES DAS INSTITUIÇÕES FEDERAIS DE ENSINO SUPERIOR (ANDIFES). **UFF tem projeto sobre plataformas audiovisuais remotas selecionado pela CAPES**. [S. l.]: ANDIFES, 16 maio 2022. Disponível em: <https://www.andifes.org.br/2022/05/16/uff-tem-projeto-sobre-plataformas-audiovisuais-remotas-selecionado-pela-capes/>. Acesso em: 8 dez. 2025.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. **Revista Foco**, [S. l.], 2012. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em: 30 jun. 2025.

AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria?. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6684>. Acesso em: 27 out. 2024.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papirus, 2003.

AUTRAN, Arthur. A montagem no cinema brasileiro (1919-1989). **Portal Brasileiro de Cinema**, São Paulo, 2006. Disponível em: https://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/ensaios/04_01.php. Acesso em: 29 jul. 2025.

AUTRAN, Arthur. Terra prometida: os estrangeiros nos cinemas da Argentina e do Brasil (1932-1942). **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 38, p. 33-48, jan./jun. 2019.

BARROSO, Elianne Ivo; FRÓES, Natalia Teles. Montadoras brasileiras entre 1900-1980. In: TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). **Trabalhadoras do cinema brasileiro**: mulheres muito além da direção. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2021. p. 105-121.

BARROSO, Elianne Ivo; SZAFIR, Milena. Montadores brasileiros: entre o anonimato e a força inventiva no audiovisual. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42., 2019, Belém. **Anais [...]**. Belém: Intercom, 2019.

BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNSTEIN, Julia *et al.* **Na Ilha**: conversas sobre montagem cinematográfica. São Paulo: Paraquedas, 2022.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.

BRASIL. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 20 fev. 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 6 mar. 2026.

BRASIL, Giba Assis. *In*: BERNSTEIN, Julia *et al.* **Na Ilha**: conversas sobre montagem cinematográfica. São Paulo: Paraquedas, 2022. p. 119-124.

BUSCOMBE, Edward. Ideias de autoria. *In*: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. v. 1, p. 281-294.

CAVALCANTI, Anna; FIGUEIREDO, Ruy. O pesquisador contemporâneo de Vilém Flusser: contra o logocentrismo na Comunicação. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 3, p. 319-339, 2023.

CONFIRA entrevista de Ricardo Miranda ao Estúdio Móvel. Rio de Janeiro: TV Brasil, 11 abr. 2014. 1 vídeo (19 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-pNFrwov_P4. Acesso em: 28 nov. 2025.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR (CAPES). **CAPES seleciona 40 projetos sobre impactos da pandemia**. Brasília, DF: Ministério da Educação, 20 abr. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/capes/pt-br/assuntos/noticias/capes-seleciona-40-projetos-sobre-impactos-da-pandemia>. Acesso em: 8 dez. 2025.

COPIÃO - Lab de Edição Criativa. **Canal Copião** - Laboratório de Edição Criativa. Produção de Dogi Vasconcelos. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCmGNypiu7iC6b827QCM-GHw>. Acesso em: 8 mar. 2025.

DONOSO, Coti. **El otro montaje**: reflexiones en torno al montaje documental. Santiago: La Pollera Ediciones, 2017.

EDIT (v.). *In*: HARPER, Douglas. **Online Etymology Dictionary**. [S. l.]: Douglas Harper, [20--]. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/edit>. Acesso em: 16 jul. 2025.

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

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EMPRESA BRASIL DE COMUNICAÇÃO (EBC). **TV brasileira**: programação na primeira década. Brasília, DF: Agência Brasil, 18 set. 2020. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-09/tv-brasileira-programacao-primeira-decada>. Acesso em: 18 jul. 2025.

ESCOREL, Eduardo. (Des)importância da montagem. **Portal Brasileiro de Cinema**, [S. l.], v. 15, 2015. Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/ensaios/04_02.php. Acesso em: 17 ago. 2024.

FILME B. Ricardo Miranda. **Portal Filme B**. [S. l.], [20--]. Disponível em: <https://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-montador/ricardo-miranda>. Acesso em: 28 nov. 2025.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

GADASSIK, Alla. Ésfir' Shub on Women in the Editing Room: "The Work of Montazhnitsy" (1927). **Apparatus: Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe**, Berlim, n. 6, ago. 2018. Dossiê: Women at the Editing Table. DOI: <https://doi.org/10.17892/app.2018.0006.125>. Disponível em: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/125/304>. Acesso em: 29 mar. 2026.

GAINES, Jane M. **Pink-Slipped**: What Happened to Women in the Silent Film Industries?. Urbana: University of Illinois Press, 2018.

GAINES, Jane M.; VATSAL, Radha; DALL'ASTA, Monica (org.). **Women Film Pioneers Project**. Nova York: Columbia University Libraries, 2013. Disponível em: <https://wfpp.columbia.edu>. Acesso em: 19 out. 2026.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HAYASHI, Sílvia Okumura. **Fundamentos da montagem audiovisual**. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-08092016-155047/pt-br.php>. Acesso em: 12 dez. 2025.

HIGASHI, Sumiko. **Cecil B. DeMille and American Culture**: The Silent Era. Berkeley: University of California Press, 1994.

HULLFISH, Steve. **Art of the cut**: conversations with film and TV editors. Nova York: Routledge, 2017.

JÄGER, Heidi. Gut geklebt: Die Schnittmeisterinnen. **Der Tagesspiegel**, Potsdam, 10 out. 2011. Caderno Kultur. Disponível em: <https://www.tagesspiegel.de/potsdam/potsdam-kultur/gut-geklebt-7446742.html>. Acesso em: 30 mar. 2026.

KEIL, Charlie. **Early American Cinema in Transition**: Story, Style, and Filmmaking, 1907–1913. Madison: University of Wisconsin Press, 2001.

LAROUSSE. Monteur, monteuse. In: **Dictionnaire de français**. Paris: Éditions Larousse, 2026. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/monteur/52432>. Acesso em: 29 mar. 2026.

LEITÃO, Gustavo Forti. **O processo criativo de montagem cinematográfica**: de Capitão Nascimento a Capitão Bolsonaro. 2024. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2024.tde-09052024-151612>. Acesso em: 12 dez. 2025.

MACHADO, Clara Bastos Marcondes. Montadoras como espectadoras. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 31, n. 3, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/87554>. Acesso em: 12 jun. 2024.

MELLO, Christine. Vídeo no Brasil: experiências dos anos 1970 e 1980. In: CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 5., 2007, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Intercom, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/outros/hmidia2007/resumos/R0174-1.pdf>. Acesso em: 17 set. 2025.

MONTAGE. In: ACADÉMIE FRANÇAISE. **Dictionnaire de l'Académie française**. 9. ed. Paris, [20--]. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M2732>. Acesso em: 15 jul. 2025.

MONTER. In: ACADÉMIE FRANÇAISE. **Dictionnaire de l'Académie française**. 1. ed. Paris, 1694. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1M0275-12>. Acesso em: 15 jul. 2025.

MONTER. In: ACADÉMIE FRANÇAISE. **Dictionnaire de l'Académie française**. 5. ed. Paris, 1798. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A5M1171>. Acesso em: 15 jul. 2025.

MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. Um breve panorama do cinema colorido no Brasil. **ABCine**, São Paulo, [20--]. Disponível em: <https://abcine.org.br/artigos-cientificos/um-breve-panorama-do-cinema-colorido-no-brasil/>. Acesso em: 18 jul. 2025.

MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 33, n. 25, p. 229-250, 2006. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2006.65628. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65628>. Acesso em: 12 set. 2023.

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

NA ILHA. Direção de Vinícius Nascimento e Julia Bernstein. Produção de Douglas Resende. Roteiro de Susana Costa Amaral. Rio de Janeiro: Sumafilmes Produções Cinematográficas, 2020. 1 vídeo (75 min), son., color.

NAKATA, Leopoldo. [Perfil de Instagram]. **Instagram**: @nakatajoe. [20--]. Disponível em: <https://www.instagram.com/nakatajoe/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

NASCIMENTO, Samuel Macêdo do. **Reinvenções do nordeste no cinema brasileiro contemporâneo**: masculinidades desviadas, estéticas subversivas e encruzilhadas do tempo. 2024. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/79796>. Acesso em: 12 nov. 2025.

O'REILLY, Tim. **What Is Web 2.0**: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software. [S. l.]: O'Reilly Media, 30 set. 2005. Disponível em: <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>. Acesso em: 7 dez. 2025.

PENAFRIA, Manuela *et al.* **Ver, ouvir e ler os cineastas**: Teoria dos cineastas. Covilhã: Labcom, 2016. v. 1.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RICCO, Flávio; VANNUCCI, José Armando. **Biografia da televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2017.

SALA DE EDIÇÃO: #097 | Na Ilha - O Filme. Entrevistados: Julia Bernstein e Vinícius Nascimento. Locução de Rafael Costa e Marcelo Ferraz. [S. l.]: Sala de Edição, 10 jun. 2021. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/76pfsmToxOK5Ft5SF8KjFz?si=829306406d354d6d>. Acesso em: 9 set. 2023.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica de processo e teoria de cineastas. *In*: MELLO, Jamer Guterres de; SCANSANI, Andréa C. (org.). **Por uma teoria compartilhada**: ideias, processos e práticas de cineastas. Cachoeirinha: Fi, 2023. p. 87-114.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2016.

SCANSANI, Andréa C.; IUVA, Patricia de Oliveira. Por uma teoria compartilhada. *In*: MELLO, Jamer Guterres de; SCANSANI, Andréa C. (org.). **Por uma teoria compartilhada**: ideias, processos e práticas de cineastas. Cachoeirinha: Fi, 2023. p. 11-21.

SCHRADER, Paul. Game Changers: Editing. **Film Comment**, Nova York, nov./dez. 2014. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/article/game-changers-editing/>. Acesso em: 8 mar. 2025.

SOARES, Sérgio José Puccini. **Documentário e roteiro de cinema**: da pré-produção à pós-produção. 2007. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE ENGENHARIA DE TELEVISÃO (SET). Os Estados Unidos na inauguração da TV brasileira. **Revista da SET**, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://set.org.br/news-revista-da-set/artigo-news-revista-da-set/os-estados-unidos-na-inauguracao-da-tv-brasileira/>. Acesso em: 18 jul. 2025.

SOUSA, M. W. de. O pertencimento ao comum mediático: a identidade em tempos de transição. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 37, n. 34, p. 31-52, 2010. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68112. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68112>. Acesso em: 11 set. 2023.

THE CUTTING EDGE: The Magic of Movie Editing. Direção de Wendy Apple. [S. l.]: TCEP, Inc., 2004. 1 filme (99 min), son., color.

TRUFFAUT, François. Uma certa tendência do cinema francês. *In*: TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos**: escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 257-276.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF). **Araci Incubadora Audiovisual UFF**. Niterói: UFF, 2021. Disponível em: <https://araciaaudiovisual.uff.br/>. Acesso em: 8 dez. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF). **Boletim Uniteveê – Nova Ilha de Edição Remota da UFF**. Niterói: Superintendência de Tecnologia e Informação / UFF, 2020. Disponível em: <https://www.uff.br/video/boletimuniteve-nova-ilha-de-edicao-remota-da-uff/>. Acesso em: 8 dez. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF). **Tessitura – Ilha de Edição Remota**. Niterói: Departamento de Cinema e Vídeo / UFF, 2020. Disponível em: <https://ilhadeedicaoremota.uff.br/>. Acesso em: 8 dez. 2025.

VALLONE, Renato. Juntar cacos da memória para re existir. **ABCine**, São Paulo, 27 maio 2024. Disponível em: <https://www.abcine.org.br/artigos/juntar-cacos-da-memoria-para-re-existir>. Acesso em: 25 ago. 2024.

VASMER, Max. **Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka**: V 4-kh t. [Dicionário Etimológico da Língua Russa: Em 4 v.]. Tradução e complementação de O. N. Trubachyov. 2. ed. Moscou: Progress, 1986. v. 2.

VIANA, Pedro Luis Alves de Souza. **Das práticas do pós-cinema e seus processos**: os gestos performáticos em montagem audiovisual. 2024. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024. Disponível em: https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2024/09/Pedro_Luis_Viana-Dissertacao_PPGCINE.pdf. Acesso em: 12 nov. 2025.

VIDOR, Fernando. Prefácio. *In*: BERNSTEIN, Julia *et al.* **Na Ilha**: conversas sobre montagem cinematográfica. São Paulo: Paraquedas, 2022. p. 11-13.

WILKINS, Sabrina. [Locução]. *In*: **O ARQUIPÉLAGO**. Episódio #017 - Desancorar. [S. l.: s. n.], 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6Hs2YcsS9xvp1xHm2QYQH1?si=58890cf922e04f5b>. Acesso em: 11 set. 2023 .

WOLLEN, Peter. A teoria de autor. *In*: WOLLEN, Peter. **Signos e significação no cinema**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

XAVIER, Ricardo. **Almanaque da TV**: 50 anos de memória e informação. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.