

Montadores brasileiros: entre o anonimato e a força inventiva no audiovisual¹

Elianne Ivo BARROSO²
Universidade Federal Fluminense, RJ
Milena SZAFIR³
Universidade Federal do Ceará, CE

Resumo

Apresentação do projeto de pesquisa sobre montadores brasileiros, cujo objetivo é resgatar do anonimato tais “técnicos” da linha de produção cinematográfica a partir de depoimentos registrados em vídeo entre 1990/2000 e retomados a partir de 2017. Destacam-se nestas quase 30 entrevistas a formação, a trajetória profissional, o processo de trabalho, bem como a relação entre técnica, criatividade narrativa e estética da montagem. Ao traçarmos tais memórias do fazer cinema no Brasil, dando visibilidade a esses artistas de arranjos e composições, pretendemos valorizar também os distintos *modi operandi* da montagem, compreendida como um elemento importante na criação audiovisual.

Palavras-chave

Montagem; Editores; História cinematográfica; Estética audiovisual; Pesquisa-ensino-extensão em cinema

Introdução

A história do cinema é, em geral, traçada pela cronologia filmica, e o seu ponto de vista parece bascular entre algumas figuras incensadas pela crítica cinematográfica. O *star system* e seu clã de heróis e heroínas serviram de eixo para uma determinada versão histórica do cinema. Em seguida, falou-se bastante sob a ótica dos produtores, no

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora do Curso de Cinema e Audiovisual das UFF, do Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF e do Programa de Mestrado Profissional em Mídias Criativas da ECO/UFRJ. E-mail: elianne.ivo@gmail.com.

³ Professora do PPG Artes ICA/UFC, do Curso de Cinema e Audiovisual e coordenadora do grupo de estudos “Intervalos & Ritmos” (#ir!). E-mail: profmilena@manifesto21.tv.

sentido de enfatizar o poder de decisão dos grandes estúdios. Os diretores ganharam destaque principalmente depois da “política de autores” defendida pelos críticos da *Cahiers du Cinéma* nos idos dos anos 1950-1960. O realizador foi então comparado ao escritor, já que muitos podiam ser identificados por um estilo próprio cuja maestria estava em conjugar estética e narrativa.

Segundo Luís Rocha Melo (2016), a produção escrita sobre a história do cinema brasileiro sofreu transformações principalmente na década de 1960. A universidade teve papel importante nas pesquisas, “seja criticando a metodologia anterior, seja levantando uma série de dados e informações relevantes para se pensar aspectos relativos à produção, exibição e crítica cinematográfica”.

O próprio autor, no mesmo artigo, defende o uso de outras fontes que não sejam apenas escritas, mas uma “historiografia audiovisual” baseada nos filmes realizados sobre o cinema brasileiro.

Entre as propostas de Melo está um eixo sobre a história dos técnicos brasileiros. Melo revela querer realizar um documentário sobre o montador Severino Dadá, que foi colaborador de Nelson Pereira dos Santos, Rosemberg Cariry, Rogério Sganzerla e Neville de Almeida, entre outros. Dentro desta perspectiva, e especificamente sobre os técnicos de montagem, encontramos também o trabalho escrito de Scheila Schvarzman (2008) com o relato do editor Mauro Alice (1925-2010), em que a autora busca traçar “o papel fundamental do montador na criação cinematográfica e a diluição, uma relação mais sagrada ou cerimoniosa com as imagens que só alguém sensível e despreendido pode fazer sentir em toda a sua intensidade e significação” (p. 20).

Outras duas pesquisas relevantes e também pautadas por depoimentos de técnicos são “Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro” (2007), de Paulo Schettino, e “Som direto no cinema brasileiro: fragmentos de uma história” (2016), de Márcio Câmara. O primeiro reúne entrevistas com técnicos de diferentes departamentos da época da Vera Cruz, onde a pós produção está representada pelos montadores Maria Guadalupe (uma das primeiras mulheres a montar filmes no Brasil) e, novamente, Mauro Alice. Schettino também amplia a discussão sobre a finalização dos filmes em película no país com os depoimentos de técnicos especializados em trucagem e em

etapas de laboratório. O mais interessante nesta coletânea é perceber como os relatos enriquecem a “versão oficial” com detalhes técnicos e tangenciam para uma história da técnica brasileira revelando soluções inventivas diante da precariedade e vontade de fazer filmes em um país como o Brasil. O livro de Câmara, por outro lado, traça a história do som direto no Brasil a partir de depoimentos de pesquisadores e dos próprios técnicos. Ele enfatiza a pouca importância dada a estes profissionais e escreve que “foi essa ‘invisibilidade’, a insistência em fazer parecer que o som direto não tem importância dentro do processo criativo, seja no campo teórico, como na prática audiovisual” (p. 17) que o levou a escrever sua dissertação de mestrado, que acabou se transformando em livro.

Se pensarmos nas publicações de outros países, encontraremos alguns títulos que dialogam diretamente com a montagem. O exemplo mais conhecido é do norte-americano Walter Murch em “Num piscar de olhos” (2004), onde relata sua experiência na montagem em vários filmes, com especial atenção a *Apocalypse now* (1979). De início, em 1998, a primeira versão de seu relato tratava-se da transcrição de uma de suas aulas. Em seguida, a edição foi revisada e aumentada em 2001. Diante do sucesso do livro, o montador foi entrevistado por Michael Ondaatje, que publicou a íntegra em 2002 em *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*.

Na França, também não falta literatura sobre montadores. De caráter pedagógico, para os jovens estudantes de cinema, destaca-se o livro *Pratique du montage* (1990), de autoria de Sophie Brunet e Albert Jurgenson (montador de Alain Resnais), que encontra-se junto a uma coleção publicada pela Femis (*Fondation Européenne des Métiers de l’Image et du Son*). Outro escrito que merece atenção é o de Henri Colpi em coautoria com Nathalie Hureau, chamado *Lettres à un jeune monteur* (2006). Vale lembrar que Colpi, além de montador, foi colaborador da *Cahiers du cinéma* e um dos autores do importante dossiê sobre montagem cinematográfica da revista em dezembro de 1956, junto a André Bazin, com o artigo *Montage interdit* (“Montagem proibida”), e a Jean Luc Godard, com *Montage mon beau souci* (“Montagem minha bela preocupação”). O texto de Colpi se chamou *Dégradation d’un art, le montage*. O livro de Colpi apresenta reflexões valiosas sobre o ofício. Os autores

exaltam também os gestos simples como de grande aprendizado. Em uma das cartas (o livro é dividido em cartas, como avisa o título), Colpi narra a montagem de “O mistério Picasso” (*Le mystère Picasso*, 1956), de Heny-George Cluzot. Ele conta sobre a honra de montar um longa metragem com Pablo Picasso, que aparece ao longo do filme pintando sobre uma tela translúcida. Ao longo de grande parte do filme vemos apenas os traços do desenho de Picasso interferindo na tela de pintura, que é também a tela do cinema. O trabalho de Colpi (orientado pelo realizador) foi retirar os tempos mortos da filmagem, já que se tratava em grande parte de único plano fixo que registrava a criação do pintor.

E era este pequeno tempo que eu precisava subtrair, porque Picasso não podia pintar sem parar como uma máquina. O espectador também não podia perder o interesse. Havia ali alguma coisa a pesar, medir, que dizia respeito a mim e a Clouzot para controlar⁴ (p. 82).

No caso dos montadores brasileiros, nosso interesse neste artigo, eles são citados em pouquíssimas oportunidades. Destacamos aqui os catálogos de duas mostras cinematográficas: “A montagem no cinema”, realizada em 2006 no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) - com textos sobre montagem e uma seção com minibiografia de vários montadores brasileiros -, e “Cinema de montagem” (2015), na Caixa Cultural - que traz depoimentos breves de alguns profissionais da área.

Já no idioma espanhol, por exemplo, a escassez bibliográfica é menor do que em português. Este aspecto é apontado pelo argentino Alberto Ponce (2013), ao nos apresentar obras referenciais com foco na prática da montagem alicerçadas, particularmente, em relatos de montadores (BARROSO & SZAFIR, 2018) conseguidos por meio de entrevistas – base também de seu livro *La Película Manda: conversaciones sobre el montaje cinematográfico en Argentina*.

Sobre a invisibilidade dos montadores e a criatividade da montagem

A ideia inicial do projeto era a de nos debruçarmos nas mais de 30 entrevistas com montadores brasileiros já registradas em vídeo por nós. São quase 100 horas

⁴ Tradução nossa: *Et c'était ce petit temps qu'il me fallait soulever, parce que Picasso ne pouvait pas peindre sans arrêt comme un automate. Il ne fallait pas non plus que le spectateur s'ennuyât. Il y avait là, quelque chose à jauger, à mesurer; qu'il appartennait, à moi et à Clouzot, de contrôler* (COLPY e HUREAU, 2006).

gravadas basicamente com editores que vivem ou viveram no Rio de Janeiro - exceção feita a poucos entrevistados, como Claudia Castelo (EEUU), Giba Assis Brazil (RS), Idê Lacrete (SP), Livia Serpa (Inglaterra), Paulo Sacramento (SP) e Vânia Debs (SP). Muito embora os depoimentos tenham sido gravados de forma aleatória e ao sabor das oportunidades, enquanto pesquisa a ser ainda desenvolvida será necessário um mapeamento mais consistente de quem são ou quem foram esses profissionais. Pensamos em recorrer a um levantamento de nomes a partir de uma filmografia nacional⁵, além de outras fontes - como a programação das mostras de cinema acima citadas, consultas a associações de profissionais⁶ e periódicos de cinema, bem como acervos digitais de grandes cotidianos brasileiros que possuem seção cultural. A partir destes dados, listaríamos os nomes daqueles que ainda poderiam fornecer depoimentos, ampliando e completando de maneira satisfatória o quadro de montadores brasileiros.

As primeiras entrevistas

No final dos anos 1990 e início de 2000, foram captados os primeiros depoimentos de montadores⁷ com o objetivo de entender, a partir de seus pontos de vista, as implicações da passagem da mesa de montagem, a Moviola⁸, para a edição digital. Naquele momento, foram gravados os depoimentos de Cezar Migliorin, Dominique Pâris, Eduardo Scorel, Francisco Sérgio Moreira (1950-2016), Isabelle Rathery, João Paulo de Carvalho (1941-2017), Sérgio Mekler e Virginia Flores. Apesar do foco ser a questão técnica e a adaptação à ferramenta digital, as entrevistas apresentam um panorama da formação e da atividade de cada depoente.

⁵ O texto de Artur Autran, “A montagem no cinema brasileiro (1919-1989)”, publicado no catálogo da mostra “A montagem no cinema” (2006), poderá servir de norte para recuperar alguns nomes.

⁶ Em especial a Edt. do Rio de Janeiro, Associação de Profissionais de Edição Audiovisual. Consultar <http://www.edt.org.br/>. Acesso em 20 de junho de 2019.

⁷ Esta pesquisa fez parte do trabalho de doutorado em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ) de Elianne Ivo Barroso chamado *Máquinas de agenciamento de imagens: uma contribuição para o estudo da técnica audiovisual* (2003), sob a orientação da professora Consuelo Lins. As entrevistas foram feitas inicialmente pela própria autora e Consuelo Lins. Mais adiante Cezar Migliorin também participou dos encontros com os montadores.

⁸ No Brasil, a marca Moviola se tornou sinônimo de mesa de montagem. Trata-se do primeiro fabricante do equipamento que nasceu de uma tentativa frustrada de vender projetores domésticos ainda na década de 1910. A ideia não teve adesão e anos depois o engenho se tornaria a primeira mesa de montagem.

A partir de 2017, o projeto foi retomado - agora com os alunos de graduação do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFF (Universidade Federal Fluminense), dentro da disciplina obrigatória Edição e Montagem, sob a orientação de Elianne Ivo Barroso. Como trabalho final, os inscitos na disciplina, divididos em grupos, entrevistam um editor mediante uma pesquisa prévia sobre a filmografia do depoente e uma adaptação de pauta geral de entrevista. Grosso modo, as perguntas se aglutinam em blocos sobre formação e o início da montagem na trajetória de cada um; o processo de trabalho ligado aos filmes que montou; relação com a equipe de direção e a finalização do filme; questões operacionais relativas ao uso de *softwares*; e comentários gerais sobre a profissão.

Na segunda etapa das entrevistas, participaram os seguintes montadores: Aída Marques, Claudia Castelo, Eduardo Galvão, Giba Assis Brasil, Idê Lacreta, Joana Collier, João Velho, Jordana Berg, Karen Harley, Livia Serpa, Luelene Correa, Mair Tavares, Marília Alvim, Marília Moraes, Marta Luz, Nathara Ney, Nina Galanternick e Sergio Mekler (pela segunda vez).

Os primeiros arranjos: *Montadores @ BR: práxis, aesthesis e techné*

A partir de alguns trechos das entrevistas, foi elaborado um arranjo composicional como demanda para a abertura, em Goiânia (UFG), do seminário temático *Montagem Audiovisual: reflexões e experiências*⁹ no XXII Encontro da SOCINE (2018). Para a ocasião, a professora Dora Mourão (USP) registrou novas entrevistas em São Paulo com Paulo Sacramento e Vânia Debs. Assim, sob a orientação das professoras Elianne Ivo (UFF) e Milena Szafrir (UFC), foi realizada uma primeira montagem - intitulada *Montadores @ BR: práxis, aesthesis e techné*¹⁰ - com experimentações videográfico-metalinguísticas:

O que se passa na ilha-de-edição? Em depoimentos, experientes montadores brasileiros compartilham conosco sobre suas trajetórias

⁹ A coordenação está a cargo das professoras Dora Mourão (USP), Elianne Ivo Barroso (UFF) e Milena Szafrir (UFC), então proponentes da empreitada a tal grupo de trabalho.

¹⁰ Com Aida Marques, Chico Moreira, Claudia Castelo, Dominique Pâris, Eduardo Escorel, Giba Assis Brasil, Idê Lacreta, Isabelle Htater, Joana Collier, João Paulo de Carvalho, João Velho, Jordana Berger, Karen Harley, Luelane Correa, Mair Tavares, Marília Alvim, Paulo Sacramento, Sergio Mekler, Vania Debs e Virginia Flores.

profissionais, formação e processos de trabalho nessa abertura [...] No cinema, a prática da montagem é tanto uma operação técnica como criativo-reflexiva. Se diz respeito à prática, também é questão nas discussões teóricas. Em permanência a pergunta gira em torno do que é a montagem.¹¹

O primeiro corte partiu de aspectos a fim de trabalharmos as nuances e peculiaridades dos processos de montagem, que podem render muitos frutos. Mair Tavares confessa, por exemplo, que prefere montar no tempo do filme e não se importa com o *raccord* entre os planos:

Não precisa encadear aquela ação na outra seguinte. O encadeamento [entre os planos] é em função do tempo. (...) eu não gosto do *raccord* porque fica um plano dependendo do outro. Cada plano tem seu tempo e [por isso] a montagem deve ser encarada como fluxo.

Já Joana Collier se pergunta:

O que é mais importante na montagem de um filme? É a compreensão ou a criação de conexões múltiplas do espectador com aquela trama? Eu busco na montagem sempre colocar menos, uma sutileza e, às vezes, (...) eu gosto de trazer um respiro para a imagem, ficar nela e ver um plano.

É notável o esforço por parte dos montadores entrevistados em expressar com palavras suas intuições, influências e seus métodos de trabalho. Seria interessante confrontar a *práxis* desses montadores com a teoria cinematográfica ou audiovisual. Tentar entender o quanto essas experiências narradas se aproximam ou se afastam dos tratados teóricos sobre montagem. Os estudos mais recentes sobre montagem falam justamente como a conceituação da montagem foi sempre atravessado pela prática. “O mérito de Koulechov (...) foi ter sido o primeiro grande teórico da montagem, ter elevado a noção técnica da montagem ao nível de conceito teórico e de lhe ter conferido um sentido estético” (CHATTEAU, 2013, pp 14-15).¹²

De forma geral, percebe-se que, entre os entrevistados, há uma variação de idade que pode chegar a quase 50 anos de diferença entre eles. Para uma primeira triagem do material, seria interessante dividir os participantes em três grandes grupos e pensar nas

¹¹ Texto da apresentação de abertura (resumo no catálogo referente).

¹² Tradução nossa: *Le mérite de Koulechov (...) fut d'avoir été le premier grand théoricien du montage, d'avoir élevé la notion technique de montage au rang de concept théorique et de lui avoir conféré un sens esthétique.*

semelhanças e diferenças entre as gerações de profissionais de montagem - elaboração de um recorte geracional. O primeiro grupo reúne montadores que hoje estão ou estariam com idade entre 60 e 70 anos ou mais; um segundo conjunto de técnicos na faixa etária entre 50 e 60 anos; e, por último, o grupo mais jovem que estaria com mais de 30 anos podendo chegar aos 50 anos.

Montagem e a década de 1970

A maioria dos entrevistados do primeiro grupo não cursou faculdade de cinema, com exceção de Chico Moreira (1950-2016), que se formou pelo Curso de Cinema da UFF (terminou também as habilitações de Jornalismo e Publicidade)¹³. Vânia Debs também é formada em Cinema pela FAAP, e durante seu mestrado na Itália, na Università Cattolica del Sacro Cuore, teve aulas práticas de cinema e montou filmes dos colegas. Aída Marques fez formação em montagem no CLCF (Conservatoire Libre du Cinéma Français),¹⁴ em Paris, depois de concluir sua formação em Letras na UFRJ (Universidade Federal Fluminense) / Sorbonne Nouvelle Paris III. Já Eduardo Escorel fez o curso técnico de introdução ao cinema com o sueco Arne Sucksdorff¹⁵ em 1962, no MAM RJ.

Os outros entrevistados (Isabelle Rathery, Dominique Pâris, Virginia Flores, João Paulo de Carvalho, Martha Luz, Mair Tavares, Idê Lacrete e Marília Alvim) conheceram a atividade cinematográfica ao pisar no set de filmagem e, posteriormente, se voltaram para a sala de montagem. Todos, indistintamente, começaram como assistentes. Virginia Flores, por exemplo, começou trabalhando como continuísta no filme *Os trambiqueiros* (1979) de Xavier de Oliveira. No entanto, o primeiro filme que

¹³ Embora muitas pessoas se refiram a “curso de cinema” na UFF, o cinema foi uma habilitação do curso de Comunicação Social. Somente em 2008 o curso se tornou independente e passou a se chamar Bacharelado em Cinema e Audiovisual.

¹⁴ O CLCF é uma instituição privada com mais de 55 anos de existência, e que hoje já concede diploma universitário. Na década de 1980, o curso só fornecia certificação em montagem e outras áreas técnicas do audiovisual.

¹⁵ A vinda do sueco Arne Sucksdorff em 1962 foi promovida pela Unesco e pelo Itamaraty. Sucksdorff já era um cineasta reconhecido em sua terra natal e acabou formando no Rio de Janeiro uma geração de jovens realizadores e técnicos brasileiros, com destaque para Joaquim Pedro de Andrade, Vladimir Herzog, Luiz Carlos Saldanha, Alberto Salvá, Antônio Carlos da Fontoura, Lucila Ribeiro Bernardet, Dib Lufti e José Wilker. Outro detalhe importante foi que para o curso do MAM-RJ importaram equipamentos de cinema, como uma moviola da marca Steenbeck que seria a primeira mesa de montagem daquela marca no Brasil, segundo conta em depoimento Eduardo Escorel.

montou foi em 1996, e ao longo dos anos 1980 trabalhou com finalização - mas como assistente de montagem de Eduardo Escorel, Gilberto Santeiro (1946-2015) e Mair Tavares.

Outro aspecto relevante deste primeiro grupo de montadores é o fato de que todos aprenderam a trabalhar com película cinematográfica e editar na Moviola. Alguns migraram com sucesso para o meio digital, como Vânia Debs, Martha Luz e Idê Lacrete. Eduardo Escorel, João Paulo de Carvalho e Mair Tavares, por exemplo, abdicaram de operar a ferramenta digital e orientam (ou orientaram) assistentes que operam o equipamento.

Geração 1980

O segundo grupo de depoentes, que está atualmente entre 50 e 60 anos (Giba Assis Brasil, Jordana Berg, Karen Harley, João Velho, Luelane Correa, Nathara Ney, Sergio Mekler e Cezar Migliorin), é quase inteiramente composto por profissionais formados em Comunicação Social - com exceção de de Jordana Berg e Sergio Mekler. Os dois últimos aprenderam na prática, e Mekler atribui sua formação à cinefilia, já que desde de muito jovem gostava de ir ao cinema. Ele se formou em Economia, mas ao mesmo tempo fazia curso de teatro com a companhia Asdrúbal Trouxe o Trombone, grupo teatral dos anos 1980 que reinventou a cena cultural carioca; e com Fausto Fawcett fez sua primeira incursão na montagem audiovisual, editando imagens de VHS para um show musical.

É importante dizer que, assim como os montadores do primeiro grupo, todos desta segunda leva de editores são unânimes em afirmar a importância da prática e o contato com outros colegas enquanto foram assistentes. No entanto, percebe-se que estes últimos com idade entre 50 e 60 anos tinham mais noção prática e conhecimento teórico, e logo começaram a assinar as produções como montadores.

Esta segunda geração foi também aquela que viveu a transição entre a película editada manualmente na mesa de montagem e o sistema não-linear digital. Luelane Correa, editora de vários filmes de Nelson Pereira dos Santos, e Giba Assis Brasil,

montador dos filmes de Jorge Furtado, são exemplos desta transição. Ambos continuam ativos na profissão e hoje dominam sem dilemas o processo digital.

Jovens e experientes montadores

A terceira e última turma de montadores entrevistados está na casa dos 30/40 anos (Claudia Castelo, Eduardo Galvão, Joana Collier, Livia Serpa, Nina Galanternick e Marília Moraes). Trata-se da geração que mais rapidamente ascendeu na profissão. Foram também aqueles que mais acumularam experiência na área, diante da pouca idade, em virtude do aumento da produção audiovisual no Brasil pós-retomada do cinema nacional. Em seus currículos, trabalhos para cinema e séries para a TV. Claudia Castelo é carioca mas mora em Los Angeles, e assinou a montagem do filme da Netflix *Sergio* (2019), de Greg Baker, sobre o diplomata brasileiro Sergio Vieira de Mello (interpretado por Wagner Moura). Livia Serpa também vive fora do Brasil, na Inglaterra, e mesmo à distância trabalha com diretores brasileiros, como Gustavo Pizzi (ex-colega do curso de Cinema da UFF), diretor de *Benzinho* (2018), e Gabriel Mascaro, com *Divino amor* (2019).

Observa-se a internacionalização do cinema, seja com editores brasileiros que migraram para outros países, seja com brasileiros residentes no Brasil que assinam a montagem de filmes latino-americanos. Karen Harley, por exemplo, mesmo pertencendo ao segundo grupo de entrevistados, montou *Zama* (2017), da diretora argentina Lucrecia Martel; assim como Joana Collier assina a montagem de *Gafas amarillas* (2019), do equatoriano Iván Mora Manzano.

Outros desdobramentos possíveis: montadoras brasileiras

É possível fazer uma leitura transversal pelos três grupos e notar que, além do cenário de globalização que afeta a produção audiovisual brasileira, podemos entrever muitas outras análises. Podemos comentar eixos possíveis para se trabalhar com o material das entrevistas com montadores.

Outro viés que nos interessa (e foi iniciado) é o da presença feminina na montagem cinematográfica. Percebeu-se que no terceiro grupo, à exceção de Eduardo

Galvão, todas as entrevistadas são mulheres. É certo que houve deliberada preferência dos estudantes da UFF em fazer entrevistas com montadoras (bastante em função da atual influência dos estudos acadêmicos sobre feminismo).

Dessa maneira, foi apresentado um caminhar sobre o tema no VI COCAAL (Colóquio de Cinema e Arte da América Latina), intitulado “Presença feminina na montagem cinematográfica: Brasil, 1960/1970” (BARROSO, 2018). Tratou-se de analisar, no ditame feminista da atualidade, a inserção, no Brasil, das mulheres na montagem cinematográfica, a partir das entrevistas daquele primeiro grupo identificado na pesquisa.

Outra fonte instigadora para o trabalho foi o catálogo da mostra “A montagem no cinema”, de 2006: entre 66 montadores minibiografados, apenas Carla Civelli (1921-1977) e Maria Guadalupe (1932) figuravam como montadoras mulheres nos anos 1950 no Brasil. Carla Civelli, italiana, montou sozinha o seu primeiro longa-metragem em 1949 (*Luar do sertão*, de Tito Batini e Mario Civelli), e Maria Guadalupe, argentina, assinou a montagem de *Não matarás*, de Freitas Jr., em 1955. As duas são consideradas as pioneiras mulheres da montagem de cinema no Brasil. Apenas nos anos 1970/1980, o cenário mudou e surgiram diversos nomes femininos na pós-produção no Brasil. Entre elas, podemos citar Vera Freire¹⁶ (*Mar de rosas*, de Ana Carolina, 1977, e *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Salles, 1984), Idê Lacrete (*Cabaret mineiro*, de Carlos Alberto Prates Correa, 1980, e *Hora da estrela*, de Suzana Amaral, 1985), Virgínia Flores (*Pequeno dicionário amoroso*, de Sandra Werneck, 1996, e *Miramar*, de Julio Bressane, 1997), Dominique Pâris (*Imagens do inconsciente*, de Leon Hirszman, 1983, e *Sermões: a história de Antonio Vieira*, de Julio Bressane, 1989), Isabelle Rathery (*Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, 1997, e *Central do Brasil*, de Walter Salles, 1998), Marília Alvim (*Corpo de delito*, de Nuno César Abreu, 1989, e *Barrela*, de Marcos Antonio Cury, 1990), Vânia Debs (*Baile perfumado*, de Lirio Ferreira e Paulo Caldas, 1996, e *Durval Discos*, Anna Muylaert, 2002) e Marta Luz (*Muito prazer*, de David Neves, 1979, e *Mil e uma*, de Susana Moraes, 1994). Muitas ainda trabalham no ofício da montagem de filmes, séries e programas para a TV.

¹⁶ Pretende-se entrevistar Vera Freire ainda no segundo semestre de 2019.

A montagem é etapa fundamental e determinante para a recepção fílmica e, por esta razão, é importante entender a mudança deste paradigma profissional, que se converteu para uma expressiva, mas ainda anônima ou pouco estudada, participação de mulheres neste campo nos anos 1970-1980 no cinema brasileiro. Esta presença feminina se explica provavelmente pelas mesmas razões pelas quais as mulheres passaram para a direção cinematográfica: “As realizadoras brasileiras dialogavam com um movimento global de inserção do feminismo no campo cinematográfico” (SARMET e TEDESCO, 2018). Se hoje os estudos feministas reivindicam uma revisão histórica e temática da produção brasileira de autoria feminina do mesmo período aqui tratado, é igualmente importante entender a notória força e contribuição das mulheres na montagem de obras consagradas do cinema brasileiro.

Considerações finais

O projeto de pesquisa ainda encontra-se em uma fase inicial. Entre novos mapeamentos para captações de entrevistas em diversificadas regiões geográficas no país, a visualização desse extenso banco de dados inicializado e parcerias com possíveis montadores interessados em trabalhar nessas memórias brasileiras, temos a intenção de envolver os profissionais da ed. (Associação de Profissionais de Edição Audiovisual), por exemplo, além dos estudantes universitários já inseridos naqueles primeiros cortes de 2018 e a criação de uma rede de professores de montagem. Muitas frentes podem ser ainda traçadas a partir deste resgate oral dos montadores. Além, também, da produção escrita, que poderá ser gerada com artigos e comunicações, pensamos na difusão e preservação dos depoimentos (como, por exemplo, ocorreu na publicação de Alberto Ponce - livro e DVD -, coleta e reflexão de parte da história oral sobre a montagem cinematográfica na Argentina). Em nosso horizonte, vislumbramos, ainda, a publicização de todas as entrevistas, bem como distintas experimentações videográficas através da edição desde esse compartilhamento do banco de dados audiovisual.

Referências bibliográficas

BARROSO, E. I. **Máquinas de agenciamento de imagens**: uma contribuição para o estudo da técnica audiovisual. Tese de doutorado (Doutorado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação/UFRJ. Rio de Janeiro, 2003.

BARROSO, E. I. Presença feminina na montagem cinematográfica: Brasil, 1970-1980. In: Anais VI Cocaal e II Cocaf. Campos vadios, mitos minados. Rio de Janeiro: 2018. p. 20. Disponível em: <https://cocaal2018.files.wordpress.com/2018/12/Anais-CocaalCocaf-2018.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2019.

BARROSO, E. I.; SZAFIR, M. (org.) Dossiê pedagogias da montagem. **REBECA**, v. 1, n. 13, p. 13-127, Janeiro-Junho 2018. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/issue/view/18>. Acesso em: 23 jun. 2019.

CHATEAU, D. **L'invention du concept de montage** : Lev Koulechov théoricien du cinéma. Paris: Armandier/Archimbaud, 2013.

CÂMARA, M. **Som direto no cinema brasileiro**: fragmentos de uma história. Rio de Janeiro/[Ceará]: RDS Editora, 2016.

COLPI, H. ; HUREAU, N. **Lettres à un jeune monteur**. Paris/Biarritz: Séguier, 2006.

JURGENSON, A.; BRUNET, S. **Pratique du montage**. Paris: Femis, 1990.

MELO, L.R. Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. **ARS (São Paulo)**, vol. 14, n. 28. São Paulo: jul-dez. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202016000200220&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 23 jun. 2019.

MURCH, W. **Num piscar de olhos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

ONDAATJE, M. **The Conversations**: Walter Murch and the Art of Editing Film. New York: Random House, 2004.

PONCE, A. **La Película Manda**: conversaciones sobre el montaje cinematográfico en Argentina. Buenos Aires: EDUNTREF, 2013.

PUPPO, E. (org.) **A montagem no cinema**. Mostra de filmes realizada no CCBB. 2006.

RANDOLPH, E. (org.) e outros. **Cinema de montagem**. Mostra de filmes realizada na Caixa Cultural, 2015.



Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da
Comunicação

42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Belém - PA - 2 a 7/09/2019

SCHETTINO, P B.C.. **Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro.** São Paulo:
Ateliê Editorial, 2007.

SCHVARZMAN, S. **Mauro Alice.** Um operário do filme. Coleção Aplausos Cinema
Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.