

Marcos Alex Rodrigues do Andrade

Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (PPG-CINEAV/UNESPAR), com pesquisa em Processos de Criação. Membro do grupo CineCriare (UNESPAR/CNPq) e bolsista CAPES. Profissional da área de pós-produção, atuando como editor e finalizador de projetos audiovisuais desde 2010.

ENTRE O GESTO E A REDE: A MONTAGEM COMO OPERAÇÃO DE CONEXÕES EM *NA ILHA* (2020)

RESUMO

Ancorado nos referenciais teóricos de Vilém Flusser (2014) e Cecília Salles (2010 e 2016), este artigo oferece uma análise do documentário *Na Ilha* (2020) como manifestação fílmica da operação gestual de conexão em diferentes camadas: estrutural (na arquitetura em arquipélago que organiza o filme), espacial (nos ambientes das ilhas de edição entendidos como arquivos vivos) e processual (nas dinâmicas de tensão criativa entre editores e matéria-prima). Por meio de uma análise fílmica de abordagem qualitativa, são investigadas as formas pelas quais a edição cinematográfica ultrapassa o domínio técnico, configurando-se como campo de liberdade criativa, negociação coletiva e inventividade, onde restrições materiais se convertem em recursos expressivos. Ao articular os conceitos de gesto (Flusser) e redes de criação (Salles), o estudo evidencia o papel da montagem na ativação de processos colaborativos e na construção de sentidos compartilhados. Os resultados indicam que *Na Ilha* contribui para reconfigurar o olhar sobre a prática da edição, oferecendo subsídios teóricos e metodológicos para pesquisas futuras acerca de outros ofícios “invisíveis” do cinema, fortalecendo o entendimento da montagem como espaço de diálogo, invenção e memória do audiovisual brasileiro.

Palavras-chave: Na Ilha; Montagem cinematográfica; Gesto. Redes de criação; Espaços de criação.

BETWEEN THE GESTURE AND THE NETWORK: EDITING AS AN OPERATION OF CONNECTIONS IN *NA ILHA* (2020)

ABSTRACT

Anchored in the theoretical frameworks of Vilém Flusser (2014) and Cecília Salles (2010, 2016), this article presents an analysis of the documentary *Na Ilha* (2020) as a filmic manifestation of the gestural operation of connection across different layers: structural (in the archipelago architecture that organizes the film), spatial (in the editing suites conceived as living archives), and processual (in the dynamics of creative tension between editors and raw material). Through a qualitative film analysis, the study examines how film editing surpasses its technical domain, emerging as a field of creative freedom, collective negotiation, and inventiveness, where material limitations are transformed into expressive resources. By articulating the concepts of gesture (Flusser) and networks/creation (Salles), the study highlights editing's role in activating collaborative processes and constructing shared meanings. The results indicate that *Na Ilha* contributes to reconfiguring the perception of editing practice, providing theoretical and methodological insights for future research on other “invisible” cinematic professions, and strengthening the understanding of editing as a space for dialogue, invention, and memory within Brazilian audiovisual culture.

Keywords: Na Ilha; Film Editing. Gesture; Creative Networks; Creation Spaces.

Este artigo passou por avaliação por pares cega e *software* anti-plágio.



LICENÇA ATRIBUIÇÃO NÃO
COMERCIAL 4.0 INTERNACIONAL
CREATIVE COMMONS – CC BY-NC

O FAZER E O PENSAR: UMA INTRODUÇÃO AO PROCESSO CRIATIVO

O cinema frequentemente lança luz sobre seus próprios processos, mas algumas etapas são bastante íntimas e costumam ser pouco visualizadas em sua complexidade criativa, se comparadas àquelas que ocorrem no *set*. É o caso dos processos que ocorrem nas salas de roteiro ou nos espaços de pós-produção, como as ilhas de edição e os estúdios de sonorização. É em um desses universos que o documentário *Na Ilha* (2020), dirigido por Julia Bernstein e Vinícius Nascimento, nos convida a mergulhar. A obra propõe um olhar sobre o ofício da montagem cinematográfica brasileira ao registrar 20 profissionais em seus espaços de trabalho, ambientes repletos de subjetividade que transcendem a funcionalidade técnica. Contudo, a motivação para o filme vai além do registro, nascendo de “inquietações compartilhadas” e da urgência catalisada pela morte do montador Ricardo Miranda. Este evento transformou a vontade de registrar em um *gesto*, conceito acionado a partir das teorizações de Vilém Flusser a respeito do termo, com o objetivo de realizar conexões a partir de um movimento intencional contra o esquecimento e em favor da construção de uma memória coletiva para o ofício.

E esse gesto, que passa a adquirir uma forma fílmica, é dotado de uma série de escolhas, sendo uma delas fundamentalmente estrutural e diz respeito à organização e ao ordenamento das imagens e sons que compõem o filme. A escolha de uma estrutura denominada pelos próprios cineastas de “filme arquipélago” representa uma decisão estética e ética fundamental, pois preserva a autonomia de cada editor-personagem como uma “ilha” narrativa. Cada segmento é apresentado como um universo particular, com seu próprio contorno e integridade, sem que as falas sejam embaralhadas para forçar conexões. A consequência direta desta estrutura é que a tarefa de tecer as conexões entre as ilhas é, em grande medida, delegada ao espectador, que se torna um agente mais ativo na construção de sentido do todo, diferentemente de um “filme mosaico”, no qual os depoimentos são fragmentados e entrelaçados para construir uma narrativa unificada.

Partindo dessa premissa, este artigo busca estabelecer um diálogo, a partir da análise do filme *Na Ilha* (2020), entre o conceito flusseriano a respeito do gesto e o que pode ser compreendido como atos específicos de conexão entre criadores, relacionando essas ideias com as definições de *redes* e *arquivos de criação* propostas por Cecília Salles (2010; 2016).

Discutiremos então como esses conceitos operam para estruturar a representação do trabalho de edição no filme. A partir disso, estabelecem-se os seguintes objetivos específicos: (i) analisar a estrutura de filme arquipélago como a manifestação de um gesto operando numa escala macro a fim de conectar e preservar a autonomia de cada montador-personagem; (ii) investigar como as conexões realizadas nos espaços de criação operacionalizam gestos criativos que habitam e dão sentido às ilhas de edição enquanto *arquivos vivos*; e (iii) discutir de que forma a conexão gerada da “tensão entre artista e matéria-prima” durante o processo prático da edição, permite observar a materialização do conceito de gesto, como proposto por Flusser.

A relevância deste estudo reside em utilizar essa dupla lente teórica para compreender a edição para além da técnica, revelando sua dimensão humana e colaborativa, de modo a sobrepor a ideia mantida no senso comum de uma mecanização e aparente isolamento presente no ofício da montagem. Com essa fundamentação estabelecida, avançamos agora para alguns esclarecimentos terminológicos importantes para o desenvolvimento da análise.

É necessário, de partida, esclarecer que embora os termos *montagem* e *edição*, assim como *montador* e *editor*, tenham distintas conotações históricas e culturais, este artigo os empregará como sinônimos. A justificativa para esta escolha reside na recusa de uma hierarquia que separa o trabalho conceitual (a montagem) do operacional (a edição), reforçando uma violenta fragmentação do corpo criativo. Ao tratar os termos como equivalentes, busca-se analisar a prática em sua totalidade, compreendendo que o pensar e o fazer são partes indissociáveis de um mesmo gesto. Com esse alinhamento de conceito, avançamos à Teoria de Cineastas para fundamentar o olhar sobre as práticas dos montadores.

A abordagem deste artigo, ao se voltar para as práticas e discursos dos montadores retratados em *Na Ilha*, alinha-se a um campo de estudos mais amplo que ficou conhecido como Teoria de Cineastas. Este campo valoriza o pensamento que emerge do próprio fazer, buscando superar a tradicional distância entre a teoria e a prática. Conforme explicam Andréa Scansani e Patricia de Oliveira Iuva, o objetivo é construir uma teoria compartilhada:

Focar em um ponto de vista como o processo de criação e/ou o pensamento deste ou daquele cineasta tem se mostrado um caminho valioso que não elimina o diálogo com as teorias consolidadas do cinema. Esse exercício epistêmico propicia um estreitamento e, quiçá, a supressão da distância entre a teoria e a prática por meio de propostas que se dedicam a olhar de modo equivalente para os dois lados de uma mesma moeda. (Scansani; Iuva, 2023, p. 12)

Nesse sentido, a observação do gesto e dos espaços de criação em *Na Ilha* participa diretamente desse esforço de olhar para os dois lados da moeda, encontrando na prática dos editores elementos para possíveis reflexões teóricas.

Além da abordagem propiciada pela Teoria de Cineastas, a metodologia adotada neste artigo é a de uma análise fílmica qualitativa, fundamentada na articulação de dois arcabouços teóricos complementares, como já mencionado anteriormente: o conceito de *gesto*, de Vilém Flusser, utilizado para analisar ações intencionais da montagem, e as teorias trazidas por Cecília Salles a respeito das redes e arquivos de criação, que servem para compreender as estruturas e os ambientes onde esses gestos ocorrem e se inscrevem. Juntos, eles permitem deslocar o olhar do produto final para as dinâmicas que o originam.

Além do aporte teórico geral a respeito do gesto, os pensamentos de Flusser também influenciaram o percurso adotado por esta investigação a partir de suas reflexões realizadas a respeito das transformações contemporâneas no gesto de pesquisar, uma vez que tais ideias oferecem uma chave interpretativa fundamental para compreender tanto o documentário *Na Ilha* quanto a própria metodologia adotada neste artigo. O filósofo observa 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”, propondo que “observar os gestos em nosso torno seria método para surpreender tal crise existencial-concretamente” (Flusser, 2014, p. 43). Esta perspectiva ressoa diretamente com a análise das práticas de montagem retratadas no filme, onde os editores não apenas executam procedimentos técnicos, mas manifestam uma nova forma de estar-no-mundo através da operação gestual de conexão. 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”. Tal reformulação epistemológica encontra eco na abordagem da Teoria de Cineastas, ao dissolver as fronteiras tradicionais entre sujeito pesquisador e objeto pesquisado, permitindo que tanto os montadores quanto este texto acadêmico se constituam como operações gestuais de conhecimento. O que Flusser identifica como o caráter “vital” da nova pesquisa, “simultaneamente gesto estético, ético e de conhecimento” (Flusser, 2014, p. 53), manifesta-se tanto nas ilhas de edição quanto na própria escritura deste artigo, que se assume não como análise externa, mas como extensão da trama investigativa que conecta criadores, processos e reflexões teóricas.

Sendo assim, a estrutura do artigo segue a seguinte forma: primeiramente, apresenta-se a fundamentação teórica que articula a aplicação do conceito de gesto (Flusser) com as teorias sobre redes e arquivos de criação (Salles), estabelecendo o arcabouço conceitual para compreender a montagem cinematográfica em sua dimensão colaborativa e subjetiva. Em seguida, realiza-se a análise do documentário *Na Ilha* através de uma progressão análoga aos planos cinematográficos: partindo de um plano geral, para examinar a escolha de filme arquipélago como a operacionalização de um macro gesto fundamental para a obra; avançando para um plano médio, que investiga as ilhas de edição como arquivos vivos impregnados de subjetividade, e ambientes nos quais se operacionalizam os gestos; e chegando a um plano fechado que focaliza a materialização de um gesto a partir da tensão criativa entre montadora e matéria-prima, exemplificada no relato de Karen Harley. Por fim, nas considerações finais, retomam-se os argumentos para demonstrar como *Na Ilha* transcende o mero registro para se tornar, ele próprio, um potente gesto fílmico capaz de realizar conexões que fortalece a rede profissional e a práxis que ele retrata, sugerindo desdobramentos para futuras pesquisas sobre outros ofícios “invisíveis” do cinema.

SOBRE O GESTO FLUSSERIANO

Ao debruçar-se sobre as manifestações humanas, Vilém Flusser busca indícios que denunciem modos específicos da condição humana de ser e estar. Ele 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). Na perspectiva de Flusser, os gestos são pontes intersubjetivas, movimentos que se dirigem ao outro para que o outro os

decifre, partindo de uma subjetividade em direção à outra. Por serem tais pontes, permitem sair da solidão existencial e constituem o fundamento da comunicação humana. Embora Flusser analise gestos com contornos mais definidos, como o de pintar ou pesquisar, proponho acionar o conceito de gesto apresentado por ele para compreender os atos de conexão que ocorrem na prática da montagem. Talvez, em essência, seja possível compararmos as operações de combinações feitas pelo montador 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*¹ de Alexandre Astruc, aqui nos concentramos especificamente na dimensão flusseriana do gesto como articulação da liberdade criativa. Ao aplicar o conceito flusseriano à montagem, transcende-se a simples operação técnica de juntar planos e articula-se intencionalidades da liberdade criativa capaz de revelar sentidos, construir pontes para o espectador 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 Scorel 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, Scorel 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” (Scorel, 2015, p. 1). 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 pelo montador assemelha-se a um ato de escrita que, plano a plano, articula a liberdade criativa dentro das regras de uma linguagem em constante construção.

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

¹A 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.

conceitos, e de conceitos que ainda não são palavras”, é possível estabelecer um paralelo cauteloso com o editor 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 o escritor confere coerência a vocábulos ainda sem conceitos, o editor organiza o fluxo fílmico 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 montagem e pensamento, abrindo caminho para compreendermos de que modo depoimentos, espaços de criação e suas interconexões se articulam em redes colaborativas. Nesse ponto, Flusser observa:

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 este artigo o “gesto de editar”, traduzindo esses “feitos” (no sentido original da palavra “gesto”) como uma “presença ativa no mundo” (Flusser, 2014, p. 19) ao expressar a subjetividade e a agência dos editores na construção de um filme.

É nesse instante, em que a subjetividade do montador 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.

REDES, ARQUIVOS E TENSÕES

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, neste artigo utilizaremos predominantemente a noção de Flusser a respeito do gesto ao examinarmos as decisões dos editores enquanto manifestações tipicamente

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.

Para analisar as ilhas de edição como nós ativos nessa rede colaborativa, é fundamental aprofundar a noção de Salles sobre os espaços que abrigam esses gestos. Os locais onde a arte acontece, sejam ateliês, estúdios ou, no caso em análise, ilhas de edição, são, na perspectiva de Salles, muito mais do que cenários. São arquivos vivos, ambientes onde se acumulam vestígios do processo artístico. Ferramentas, objetos e disposições refletem a subjetividade e a memória dos artistas. 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 do editor, influenciando diretamente a obra.

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)

Aprofundando a análise, a natureza dos processos conectivos na montagem se manifesta, de forma exemplar, na tensão produtiva entre o editor e a matéria-prima do filme. Neste ponto, propõe-se um diálogo direto entre Vilém Flusser e Cecília Salles: enquanto Flusser compreende o gesto como “um movimento no qual se articula uma liberdade”, é justamente essa liberdade expressa no gesto que permite ao editor transformar o material bruto do filme em linguagem estruturada e significativa. Assim, o embate com a matéria-prima não é mero procedimento técnico, mas uma operação gestual que agencia possibilidades e escolhas.

Ao conectar a concepção flusseriana à abordagem de Cecília Salles, é possível entender a tensão criativa não como uma instância isolada do processo, mas como uma transformação contínua desencadeada pelo agenciamento do gesto. Nessa perspectiva, a tensão entre artista e matéria-prima, longe de se configurar como submissão unilateral, caracteriza-se por um relacionamento de mútuo reconhecimento e reinvenção. É o gesto ativo do editor, entendido enquanto revelação de liberdade e intencionalidade, que opera na dinâmica descrita por Salles como “troca recíproca de influência” entre artista e material, na qual ambos são continuamente transformados.

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 tensivo 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, conseqüentemente, ampliados (Salles, 2010, p. 160).

A montagem cinematográfica se configura como um campo dinâmico de ações intencionais, no qual o montador lida continuamente com as restrições e possibilidades oferecidas pelo material bruto. Ao articular o conceito de gesto de Flusser às noções de redes e arquivos propostas por Cecília Salles, delineia-se 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 montagem 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).

A análise do filme *Na Ilha* seguirá então uma progressão inspirada nos enquadramentos cinematográficos, não necessariamente nos enquadramentos utilizados no filme, mas em uma analogia que permita compreender o recorte de

observação: no plano geral, por exemplo, examinaremos a arquitetura narrativa em filme arquipélago como uma macro manifestação que articula autonomia e conexão antes mesmo que se dê início à montagem em si; 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, concentraremos-nos no embate do montador 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 observação em “plano geral”, examinando as intenções por trás da escolha da arquitetura narrativa do documentário *Na Ilha* em sua dimensão estrutural como manifestação primeira do conceito de gesto presente no filme.

PLANO GERAL: A ESCOLHA PELO ARQUIPÉLAGO

Possivelmente a primeira e mais fundamental observação 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 arquitetura narrativa do filme. A decisão dos realizadores Julia Bernstein e Vinicius Nascimento, que assumem tanto a direção quanto a montagem 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 o individual e o coletivo, reforçando a natureza particular de cada montador ao mesmo tempo que evidencia os laços da práxis na coletividade.

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 fílmica com esse arquipélago artificialmente construído (Bernstein, 2022, p. 16).

Sendo assim, cada editor e editora tem seu próprio tempo de tela para articular, com começo, meio e fim, suas experiências, vivências e opiniões a respeito das obras com as quais se relacionou ou com ideias gerais do campo da edição. Não existe embaralhamento das personagens e está recusa em embaralhar as falas preserva, dentro das possibilidades fílmicas, a integridade de cada fala. Cada montador ocupa sua própria ilha narrativa, com autonomia para desenvolver seu raciocínio sem que suas falas sejam recontextualizadas para servir a uma tese imposta pela direção ou pela montagem, evitando assim diálogos e correlações fabricadas na pós-produção.

Sob a ótica de Flusser, essa escolha estrutural demonstra um gesto de profunda significação ao assumir intencionalmente a liberdade de respeitar a subjetividade de cada profissional retratado, e, ao mesmo tempo, a liberdade de confiar na capacidade do espectador de realizar as suas próprias conexões com maior autonomia. Ao preservar as ilhas e apenas 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.

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 dos montadores e montadoras 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 indivíduos singulares que, juntos, formam um todo coeso, não pela fusão, mas pela conexão entre suas partes e pelo compartilhamento de uma mesma práxis.

PLANO MÉDIO: A ILHA COMO ARQUIVO-VIVO

A materialização das ilhas de edição como arquivos vivos é um dos aspectos mais potentes revelados pelo documentário *Na Ilha*. Ao adentrar esses espaços, a câmera captura não apenas a parafernália técnica, mas ambientes impregnados de subjetividade, alguns mais evidentes e outros menos, onde cada objeto parece funcionar como um estímulo de escritório, na acepção de Cecília Salles. São cartazes, livros, anotações e itens pessoais que atuam como atalhos cognitivos para a memória das práticas, revelando as redes de referências que constituem cada profissional. O filme nos mostra que esses espaços são extensões da própria identidade e história dos montadores, como se observa nos casos de Natara Ney e Giba Assis Brasil.

No caso da ilha de Natara Ney, por exemplo, a presença de uma imagem de Iemanjá revela uma escolha eloquente. O objeto transcende o caráter decorativo 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. 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 Escorel, 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 um nó nessas redes de criação, um lembrete constante de uma identidade artística forjada em um determinado contexto histórico e cultural.

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, na aplicação do conceito de Flusser, que demonstra uma tendência ao ato de conectar, organizando não apenas a mesa e os espaços de trabalho, mas o próprio universo simbólico do montador. As ilhas deixam de ser simples cenários para se converterem, senão na própria materialização da rede, ao menos em indícios, daquilo que cada artista traz consigo, entrelaçando a trama invisível muito antes do primeiro corte.

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, revela como diferentes histórias pessoais se materializam nos arquivos vivos. Esta diversidade não é casual, mas mostra 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.

PLANO FECHADO: A MATÉRIA-PRIMA E A TENSÃO CRIATIVA

Se em *Na Ilha* a escolha por uma estrutura de filme arquipélago representa a operação gestual de conexão dos realizadores em uma escala macro, é no nível micro,

na relação íntima do montador com a matéria-prima, que a natureza dessa operação se revela em sua forma mais concreta. Neste ponto, estabelece-se um diálogo direto entre a fenomenologia do gesto flusseriano e os processos criativos estudados por Cecília Salles: enquanto a articulação do gesto permite ao editor transformar o material bruto em linguagem estruturada, é justamente essa liberdade expressa no gesto que inaugura o campo da tensão criativa descrita por Salles. A ilha de edição torna-se, assim, o espaço onde ocorre o que Salles conceitualiza como “tensão produtiva entre artista e matéria-prima” não sendo, portanto, uma imposição unilateral do criador sobre o material, mas um “relacionamento íntimo e tensivo” desencadeado pela operação do gesto através da manipulação, proporcionando que artista e matéria se conheçam, se reinventem e ampliem seus significados e sua presença no mundo.

O depoimento da montadora Karen Harley no filme, ao rememorar seu trabalho em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (2009), foi escolhido como exemplo central para analisar a tensão criativa precisamente por sua capacidade de mostrar, de forma clara, a teoria de Salles que observa o tensionamento entre artista e matéria-prima. Seu relato oferece um caso concreto em que uma limitação técnica se transforma em solução criativa por meio dos agenciamentos de imagens e sons e da intencionalidade da editora, permitindo observar na prática o momento em que a operação do gesto flusseriano nasce justamente da dificuldade encontrada, constituindo uma demonstração significativa dessa dinâmica processual descrita por Salles.

No documentário, 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 não foi somente técnica, mas conceitual. A equipe decidiu que o filme seria um diário do personagem José Renato, e, portanto, a câmera e a própria edição deveriam ser “frutos da personagem”. Possivelmente uma das primeiras operações gestuais realizadas pela montadora foi a de articular suas escolhas não a uma gramática externa, mas à subjetividade de um personagem fictício, optando por incorporar seus possíveis “erros”, como “*jump cut*, cortes meio em tempos errados, *slows...*”, emulando as possíveis operações que a personagem faria.

É dentro deste quadro conceitual que a solução para o problema da duração se manifesta. Conforme relata Harley: “O filme tinha que ter 70 minutos, aí não tem muito material para 70 então vamos botar essa imagem em *hiper-super-slow* pra chegar

aos 70". Este relato é a chave da nossa análise. A decisão de usar o *hiper-super-slow* vai além de um artifício técnico, ela 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, exatamente o que Salles identifica como "tensionamento produtivo".

O processo criativo de Harley exemplifica como uma decisão técnica pode repercutir em diversas camadas de sentido simultaneamente. O uso do *hiper-super-slow* não apenas resolve o desafio da duração, mas integra-se a um sistema de representações mais amplo, envolvendo a caracterização do personagem, a narrativa temporal e a metalinguagem do filme. Essa multiplicidade de efeitos que, a partir do gesto, passam a ser operacionalizados na manipulação das imagens e dos sons perpassa diferentes linguagens, mostrando que a montagem até pode ser considerada apenas uma junção de planos, mas também é uma operação que converte limitações materiais em oportunidades de expressão.

Sob a ótica de Flusser, este ato de Harley é um gesto em seu sentido mais potente. Não é um movimento condicionado pela falta de material, mas "um movimento no qual se articula uma liberdade": a liberdade de transformar uma limitação em uma afirmação estética. É um gesto que "revela" um novo sentido para a imagem, conferindo-lhe uma temporalidade e uma atmosfera que servem à narrativa do personagem, em vez de apenas preencher uma lacuna. A intencionalidade criativa é clara: o que poderia ser um problema técnico é conectado a uma solução poética.

Dessa forma, a experiência de Harley transcende o estudo de caso para se tornar a materialização do arcabouço teórico aqui proposto. A restrição imposta pela matéria não surge como um limite, mas como o catalisador para um gesto de liberdade (Flusser) que só pode emergir da mais profunda tensão criativa (Salles). É nesse momento de transmutação, em que um problema prático se converte em uma solução capaz de moldar essencialmente o filme, que a montagem se revela em sua plenitude: a tecelagem de uma trama invisível onde cada aparente obstáculo pode, enfim, se tornar o fio mais expressivo da narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, buscamos propor, por meio da análise do documentário *Na Ilha*, que ao acionarmos o conceito de gesto, como fundamentado por Flusser, aliado à abordagem da Teoria de Cineastas e a Crítica de Processos por meio dos conceitos de redes, tensões e arquivos vivos propostos por Cecília Salles, revelamos a edição cinematográfica como um processo colaborativo criativo, capaz de transformar restrições materiais em opções estéticas marcantes. A estrutura em arquipélago adotada pelo filme, a observação das ilhas de edição enquanto espaços de criação transformados em arquivos vivos e a tensão entre montadora e matéria-prima demonstram, em diferentes níveis, como gestos intencionais geram significado e fortalecem a comunidade profissional, nutrindo uma práxis compartilhada e estabelecendo uma presença ativa no mundo por meio do agenciamento do gesto realizado na edição.

Reconhecem-se, contudo, algumas limitações deste estudo: basear-se num único documentário restringe a diversidade de práticas e sujeitos investigados, mas toda pesquisa constitui necessariamente um recorte específico dentro de um campo mais amplo. Assim, este artigo não objetiva esgotar as discussões sobre o tema, mas oferecer uma contribuição particular ao campo dos estudos sobre montagem ou edição cinematográfica. Assume-se, portanto, seu caráter parcial e a necessidade de ampliação através de análises diversificadas que possam emergir dos princípios metodológicos aqui estabelecidos.

Este arcabouço teórico-metodológico pode ser aplicado a outros ofícios “invisíveis” do cinema, como design de som, colorização e mixagem, para mapear seus gestos específicos e redes de criação. Recomenda-se a combinação de entrevistas, observação participante em estúdios, ilhas de edição, salas de pós-produção e análise de documentos de processo (diários de trabalho, versões intermediárias, registros audiovisuais), organizados em progressão de plano geral a plano fechado (ou de forma inversa), a fim de evidenciar o nível de detalhamento ou de proximidade adotado pela pesquisa. Dessa forma, futuras investigações poderão aprofundar o entendimento das dinâmicas colaborativas, ampliar o diálogo entre teoria e prática e lançar luz a outros tantos ofícios cinematográficos.

REFERÊNCIAS

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.

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

ESCOREL, Eduardo. (Des)importância da montagem. **Portal Brasileiro de Cinema**, [s.d.]. Disponível em: https://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/ensaios/04_02.php. Acesso em: 30 jun. 2025.

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

NA ILHA. Direção: Julia Bernstein e Vinícius Nascimento. Brasil, 2020. Documentário (73 min).

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

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.

SALLES, Cecilia 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.

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.