
A Presença Feminina na Montagem do Cinema Brasileiro nos Anos 1970 e a Trajetória de Aída Marques¹

The Female Presence in Brazilian Cinema Editing in the 1970s and the Trajectory of Aída Marques

Yasmin Fatme Osolins Daychoum²
Maria Gabriela Andrade Vilela³
Universidade Federal Fluminense

Resumo: O presente artigo visa abordar o ofício da montagem cinematográfica durante os anos 1970. Embora o país estivesse sob uma ditadura militar, mas dentro de uma lógica nacionalista, houve estímulo à produção de cinema local com a criação da Embrafilme e uma política pública de apoio financeiro para a área. Em consequência, o mercado de trabalho aqueceu e as mulheres, influenciadas pelos questionamentos feministas, acabaram ocupando o set de filmagem e principalmente a pós-produção. Uma delas foi Aida Marques que nos serve de estudo caso.

Palavras-chaves: montagem; cinema brasileiro; mulheres

Abstract: The present article aims to address the craft of film editing during the 1970s. Although the country was under a military dictatorship, within a nationalist logic, there was an encouragement for local film production with the creation of Embrafilme and a public policy of financial support for the sector. Consequently, the job market heated up, and women, influenced by feminist questioning, ended up occupying the film set and especially post-production. One of them was Aida Marques, who serves as our case study.

Keywords: Editing; Brazilian cinema; women

Introdução

O projeto de pesquisa Montadores Brasileiros realiza o estudo sobre os profissionais técnicos do cinema brasileiro, buscando dar visibilidade a seus trabalhos e trajetórias, já que, como aponta Eliane Ivo, coordenadora do projeto, a história tende a

¹ Trabalho apresentado na IJO4 - Comunicação Audiovisual da Intercom Júnior - evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 4º. semestre do curso de Cinema e Audiovisual do IACS-UFF, email: Yfatme@id.uff.br

³ Estudante de Graduação 6º. semestre curso de Cinema e Audiovisual do IACS-UFF, email: mariavilela@id.uff.br

privilegiar e dar autoria apenas à direção, omitindo que o cinema é uma arte coletiva e colaborativa, sendo necessário revisar a história do cinema brasileiro a partir da ótica de outras funções do cinema como a fotografia, som, direção de artes e montagem (BARROSO, 2024, p.1). Neste artigo destacaremos a montagem.

Neste artigo buscaremos dar visibilidade a uma parcela ainda mais excluída de reconhecimento e com uma trajetória marcada por empecilhos, à participação feminina na montagem brasileira. Faremos um recorte na década de 1970, quando, segundo dados recolhidos da Filmografia Brasileira, dentro do site da Cinemateca Brasileira, houve um aumento exponencial da participação das mulheres na montagem, em comparação à vista anteriormente.

Cinema e montagem na década de 1970

Antes de adentrar na análise da colaboração feminina, é interessante considerar o contexto histórico em que o cinema e a montagem estavam inseridos na década considerada.

Ao contrário do que se pode pensar, a relação da ditadura militar com a produção cinematográfica brasileira, além de outras produções culturais, foi de intenso incentivo.

“A produção cinematográfica brasileira foi intensificada durante os anos 1970 e 1980, graças à intensa e direta ação do Estado. Antes de tudo porque o regime militar, dentro de seus princípios de centralização político-administrativa, instaurou um projeto de institucionalização cultural de extensão nacional. De um modo autoritário, evidentemente, mas configurando um sistema articulado de funcionamento (AMANCIO, 2007, p.173).”

A ligação entre Estado e os setores da atividade cinematográfica foi intensamente estreitada. Ainda citando Tunico Amancio, até então o Estado respondia a poucas demandas do setor cinematográfico, criando alguns mecanismos de proteção, sendo sua maior interferência na obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. Com a intervenção militar, nas décadas de 1970 a 1980 a parceria com os produtores permite a exploração do mercado nacional no cenário dos longas-metragens, além da possibilidade de uma concorrência mais viável com o cinema estrangeiro (AMANCIO, 2007, p.174).

Entre as medidas de institucionalização cultural, a primeira de grande relevância foi a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1966:

“O INC era uma autarquia com função legislativa, de fomento, incentivo e fiscalização, além de ser responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais. Incorporou o INCE (do MEC) e o Grupo

“Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), do Ministério da Indústria e Comércio, de 1961, ao mesmo tempo em que foi dotado de alguns instrumentos de intervenção no mercado: a obrigatoriedade de registro de produtores, exibidores e distribuidores, permitindo a prospecção e o controle da atividade, a determinação da obrigatoriedade de exibição do filme nacional e também da aplicação em filmes brasileiros de 40% do imposto devido sobre a remessa de lucros das companhias estrangeiras, o que até então era optativo. Se os distribuidores estrangeiros não quisessem co-produzir filmes no Brasil, os recursos passariam a fazer parte do orçamento do NIC, ao invés de retornar aos cofres da União, como vinha sendo feito. (AMANCIO, 2007, p.174)”

Amancio também menciona que 38 filmes são produzidos por esse sistema. Outros incentivos culturais fornecidos ao cinema, como cita José M. Ortiz Ramos, foram o aumento da obrigatoriedade de exibição para 63 dias em 1969, caminhando para 112 dias em 1975, além da implantação de um sistema mecanizado de venda de ingressos para controlar a rentabilidade das bilheterias. Também foi criada a copiagem obrigatória de filmes estrangeiros para fortalecer a infraestrutura do cinema, o índice se iniciou em 20% em 1972 e se tornou total em 1976 (RAMOS, 1987, p. 410).

Em 1968, outra medida de extrema importância para a indústria cinematográfica foi tomada, a criação da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilmes). Amancio (2007, p. 175) a define como a agência estatal mais sólida para o desenvolvimento da atividade cinematográfica. Ela era uma empresa de economia mista que, à princípio tinha como objetivos principais a promoção e distribuição de filmes no exterior em cooperação com o INC.

Em 1975, com a extinção do INC, a Embrafilme assume uma nova função, a de financiadora, co-produtora e distribuidora de filmes nacionais, fornecendo algo até então inédito no cenário brasileiro de cinema: além de uma cadeia de produção completa, o fortalecimento da distribuição de filmes nacionais, que era um mercado com bastante deficiência no Brasil. Como aborda Ramos, esse foi o passo definitivo do Estado em direção ao cinema, junto com o aumento do capital social da Embrafilme e a criação do CONCINE em 1976 (Conselho Nacional de Cinema), que era responsável por normas e fiscalização, atuando com um enxugamento, ampliação e centralização de órgãos.

“A Embrafilme investiu em até 30% de um orçamento de teto limitado, e teve os direitos de distribuição para o cinema e televisão, no Brasil e no exterior. Acoplada a essa operação, entrava em cena o adiantamento sobre a renda de filmes, de até 30% do orçamento. O produtor passou então a receber 60% do orçamento do filme, e a Embrafilme garantiu para si uma participação societária em todas as receitas auferidas

durante a vida comercial de um filme." A adoção da co-produção com adiantamento de distribuição (CO-DIS) traz à tona, assim, duas ideias características do modo de operação da Empresa. o investimento prioritário em filmes e a necessidade de se montar uma estrutura de Distribuidora. Enquanto se regularizava o novo sistema, continuavam os financiamentos. Foram 106 filmes entre 1970 e 1975 (AMANCIO, 2007, p.177).”

Amancio ainda aborda como, graças ao grande volume de produção da Embrafilme, foi garantida entre 1974 a 1979 a evolução da reserva de mercado de 84 para 140 dias. Além disso, com a “Lei da Dobra” de 1977 e o recolhimento compulsório de 5% da renda dos filmes estrangeiros para o pagamento dos filmes de curta metragem, o que torna obrigatória sua exibição, influenciou em grande escala a competição com os filmes estrangeiros. Entre 1974 e 1979 a venda de ingressos para filmes nacionais tem um aumento de 16% e a de filmes estrangeiros, uma diminuição de 1,6% (Amancio, 2007 p.176-178). Segundo Ramos, nesse mesmo período, o cinema nacional passa da casa dos 30 para a dos 50-60 milhões de espectadores por ano (RAMOS, 1987, p.419).

Em suma, todas as medidas tomadas pelo regime militar abordadas no artigo resultaram em um intenso volume de produção e um importante crescimento e industrialização do mercado nacional cinematográfico, porém é importante ressaltar que os filmes criados durante esse período eram majoritariamente pensados comercialmente, ao contrário dos estilos cinematográficos realizados na década anterior, o cinema novo e o marginal⁴ e também passavam por terríveis processos de censura.

Não se pode enquadrar, porém, todas essas produções em obras vazias pensadas apenas em valor comercial, era comum a prática de cineastas de passar implicitamente valores políticos e ideológicos que a ditadura não apoiava. Ramos divaga sobre esse processo:

“A produção volumosa vai possibilitar também a continuidade de trajetória de alguns autores e o surgimento de obras com agudo desejo de liberdade. Os produtores culturais, órfãos de movimentos-projetos políticos e estéticos, vão conduzir agora suas propostas num jogo perigoso de aproximação e afastamento com o cinema de objetivos claramente comerciais. Alguns optam por trabalhar com produções que

⁴ O "Cinema Novo" surgiu como uma resposta ao tradicional estilo cinematográfico de grande sucesso de bilheteria do final da década de 1950. Nesse contexto, um grupo de jovens cineastas buscava uma arte engajada, movida por preocupações sociais e enraizada na cultura brasileira. O "Cinema Marginal" é um movimento cinematográfico no Brasil, que acontece do final dos anos 1960 até meados dos anos 1970. Caracteriza-se por filmes autorais e experimentais, que destacam os problemas e incoerências do país durante os anos mais violentos da ditadura militar (1964-1985), permanecendo fora dos circuitos comerciais de exibição.

visam retornos rápidos, enquanto outros optam por uma posição quase isolacionista (RAMOS, 1987, p.430).”

Montagem na década de 1970

No fim, a grande mudança de cenário no campo cinematográfico realizada pela ditadura militar impactou todo o campo de produção de filmes nacionais, inclusive a montagem.

Em seu panorama sobre a montagem de filmes no Brasil, Arthur Autran pincela vários pontos importantes. A começar pelo fato de que em suas primeiras décadas, na de 1920 e 1930, o cinema brasileiro não tinha uma função específica para montadores, quem realizava esse trabalho eram os próprios diretores, sendo inclusive vista como o setor mais frágil da produção nacional. Autran ainda detalha a montagem das primeiras décadas como, de um modo geral, com “um ritmo arrastado, com a decupagem marcada pelo plano médio e por pequena variação na angulação da câmera numa mesma cena”, embora ele tenha pontuado que a montagem feita pelo diretor nem sempre é um problema (AUTRAN, 2005).

Na década de 1930, como destaca Autran, Juanita Jacko foi registrada por Luiz Felipe Miranda como um dos primeiros profissionais dedicados à montagem, já possuindo estrutura em termos de indústria, já que já trabalhava em cinematografia em seu país. Eliane Barroso e Natalia Fróes apontam que nos filmes que Juanita foi indicada como montadora, era comum ter seu marido americano Adam Jacko assinando na fotografia, já estando inclusive junto com ela na montagem (BARROSO e FRÓES, 2021, p.112). Essa é uma informação interessante considerando o quanto o cinema era moldado por uma rede familiar naquela época, empregando amigos e pessoas da família

Autran continua ao comentar da década de 1950, e em como houve uma tendência de montadores que imigraram para o Brasil, incluindo o croata Oswald Hafenrichter, o inglês Rex Endsleigh e o espanhol José Cañizares. Paralelamente, alguns brasileiros começaram a se especializar na área da montagem também, como Waldemar Noya e Rafael Valverde. Autran define essa geração como a que estabeleceu profissionalmente a atividade de cinema e contribuiu para a elevação de sua qualidade técnica .

A geração de 1950, além de consolidar a montagem brasileira, também formou uma nova geração de montadores que os sucederiam através do trabalho de assistência de montagem, ela trabalhou de forma intensa, em geral, até por volta da década de 80, sendo uma importante contribuição para o período que estamos analisando (AUTRAN, 2005).

Focando a geração de 70, Elianne Ivo, em sua pesquisa, aborda algumas características dessa geração. No projeto *Montadores Brasileiros*, Barroso realizou diversas entrevistas com editores.. Ao descrever o grupo da década estudada nessa pesquisa, Barroso comenta sobre como a maioria de seus entrevistados pertencentes a geração 1970 não cursou faculdade especificamente de Cinema⁵. Entre as exceções, estão Chico Moreira (estudou cinema na UFF), Vânia Debs (FAAP e Itália) Aída Marques (montagem na França) (IVO, p.8). É interessante notar que, dentre todos os entrevistados citados, apenas Chico Moreira teve sua formação no Brasil, tendo o resto estudado no exterior. Os outros entrevistados do projeto, conheceram a atividade cinematográfica no set de filmagem e depois se voltando para a montagem, todos tendo passado pela experiência de assistente de montagem (BARROSO, 2020, p.9)

Outra característica da geração de 1970 é que todos aprenderam a trabalhar com a película e editar com a moviola, tendo alguns realizado a migração para o digital, como Chico Moreira, Mair Tavares, Vânia Debs, Martha Luz e Idê Lacreta, mas muitos abdicaram de operar a ferramenta (BARROSO, 2020, p.9-10).

Por último, ao comentar sobre a geração de 1980, aquela que aprendeu com a de 1970, Barroso aponta que entre os entrevistados, a maioria (com exceção de dois) é formado em Comunicação Social. Trata-se ainda de uma geração que valorizava a formação, porém ainda dava muita importância à prática e à convivência com os outros colegas para dominar a técnica, começando na profissão como assistentes e passando pela hierarquia das funções. A geração dos anos 1980 também vivenciou a transição entre a película e a mesa de montagem e sistema não-linear digital .

Em suma, pode-se afirmar que todo o aumento da produção e industrialização da década de 1970 colaborou para a entrada de tantos profissionais na área da montagem, inclusive a parcela significativa de mulheres, mas também houve uma estruturação passada e aprimorada de geração em geração, entre estrangeiros e brasileiros para que nesse período a profissão também estivesse consolidada e evoluindo em suas operações e relações de trabalho.

Ótica Feminista e o papel das mulheres na década de 1970

⁵ Na década de 1970, havia apenas duas escolas de cinema.: os cursos da UFF, em Niterói, Rio de Janeiro e da USP, em São Paulo.

Para que ocorra uma análise mais profunda das pesquisas realizadas na base de dados da Cinemateca Brasileira (Filmografia Brasileira), faz-se necessário um aprofundamento nas questões político-sociais que atravessaram a década de 1970, a partir da ótica feminista, considerando o papel das mulheres e a relação estabelecida com o ofício da montagem cinematográfica .

“O feminismo fundou-se na tensão de uma identidade sexual compartilhada (nós mulheres), evidenciada na anatomia, mas recortada pela diversidade de mundos sociais e culturais nos quais a mulher se torna mulher, diversidade essa que, depois, se formulou como identidade de gênero, inscrita na cultura. (SARTI ANDERSEN, 2004, p.35)”

As discussões feministas na década de 1970 circulavam no espaço internacional, principalmente entre europeus e norte-americanos, e levaram à escolha de 1975 como o Ano Internacional da Mulher pela ONU, como pontua a pesquisadora Cynthia Sarti Andersen. A eclosão do pensamento feminista no território brasileiro somava-se às conquistas internacionais e às mudanças vividas no cenário nacional desde os anos 1960 pondo em questão a tradicional hierarquia de gênero.

“Ao mesmo tempo, esse processo desenrolou-se no amargo contexto das ditaduras latino-americanas, que calavam vozes discordantes. O feminismo militante no Brasil, que começou a aparecer nas ruas, dando visibilidade à questão da mulher, surge, naquele momento, sobretudo, como consequência da resistência das mulheres à ditadura, depois da derrota das que acreditaram na luta armada e com o sentido de elaborar política e pessoalmente essa derrota. (2004, p.37)”

A mudança do que era considerado ser mulher não se restringia à uma reação contra o cenário político vivenciado no país. A presença das mulheres na luta armada no Brasil dos anos 1960 e 1970 implicava uma transgressão do que era tradicionalmente direcionado às mulheres.

Nesse cenário, o mercado de trabalho no país e o sistema educacional estavam em processo de expansão. Mesmo de forma excludente, ainda citando Sarti Andersen, havia a geração de novas oportunidades para mulheres.

“Esse processo de modernização, acompanhado pela efervescência cultural de 1968, com novos comportamentos afetivos e sexuais relacionados ao acesso a métodos anticoncepcionais e com o recurso às terapias psicológicas e à psicanálise, influenciou decisivamente o mundo privado. Novas experiências cotidianas entraram em conflito com o padrão tradicional de valores nas relações familiares, sobretudo por seu caráter autoritário e patriarcal. Nessas circunstâncias, o Ano Internacional da Mulher, 1975, oficialmente declarado pela ONU,

propicia o cenário que permite a visibilidade do movimento feminista. (2004, p.39)”

A partir da noção de exclusão, notamos que a ideia de progresso não é eficaz e unânime. Aqueles que detêm o poder continuarão se beneficiando dos privilégios que um sistema demarcado lhes traz. As mulheres, apesar das conquistas e do alcance do debate a nível internacional, ainda estavam sujeitas às engrenagens que funcionam na lógica da segregação. A pesquisadora Karla Holanda, em seu artigo "Por que não existiram grandes cineastas mulheres?", inspirado na obra da historiadora da arte Nochlin, busca entender essa relação de exclusão sob a ótica do segmento artístico.

“Para Nochlin, se grandes conquistas são, de fato, raras, tornam-se ainda mais, se necessário - além dos monstros exteriores, revelados nos frequentes desencorajamentos -, ter que também enfrentar no seu trabalho os demônios interiores da culpa com as quais muitas têm que lidar. Culpa, por exemplo, ao dedicar menor atenção aos filhos, ao marido e à casa, por se dedicar a uma carreira profissional. (2020, p.8)”

Holanda, percorrendo os escritos de Nochlin, evidencia que até mesmo as mulheres aristocratas não costumavam se destacar entre os "grandes nomes" da história da arte. Nochlin lembra que, assim como as mulheres, os aristocratas também raramente figuram entre os "grandes" da arte. Ambos os grupos foram “encorajados a se aventurar nas artes e até a se tornarem amadores respeitados,” mas alcançar aquele “a mais” era raro. Holanda questiona o que há na constituição dessas categorias que as torna impermeáveis ao diferencial da "genialidade artística".

“Funções domésticas têm influência estreita nas trajetórias das mulheres e quanto mais décadas atrás, maior era o impacto. Dois breves casos: a cineasta Olga Futemma, que realizou cerca de cinco curtas entre 1974 e 1989, interrompeu sua carreira no auge da criatividade, depois de lançar seu filme mais conhecido *Chá verde e arroz* (1989), para se dedicar a funções técnicas e de gestão, funções que lhes garantiriam maior estabilidade financeira, uma vez que estava com dois filhos crianças⁶. (HOLANDA, 2004, p.7)”

Prosseguindo com a pergunta em que Holanda se debruça, a pesquisadora cita o exemplo escolhido por Nochlin para exemplificar de maneira objetiva a falta de nomes

⁶ Nota da autora: Olga Futemma trabalhou na Cinemateca Brasileira desde 1984, tendo assumido a coordenação do centro de documentação e pesquisa, a direção adjunta e chegando ao cargo máximo, coordenação-geral, em 2015. É um nome-emblema no Brasil quando se fala de preservação audiovisual. Não se faz aqui, evidentemente, juízo sobre o que vale mais: se trabalhar com direção ou preservação de filmes. A intenção do comentário é enfatizar a função da direção como a que viria da “genialidade artística”. (HOLANDA, 2004, p.7)

femininos no decorrer da história da arte. O estudo do corpo humano nu era essencial na formação de todo artista que aspirava à grandeza, sobretudo até o século XIX. As jovens artistas não tinham acesso a qualquer modelo nu devido à proibição das próprias escolas de arte. Em contrapartida, as mulheres podiam servir de modelo nu para os estudos dos homens, mas eram impedidas de participar de qualquer “estudo ou documentação”, mesmo quando o modelo nu era feminino.

Portanto, partindo da compreensão de que as mulheres foram cerceadas de direitos ao trabalho e à educação, nos resta crer que durante a história da arte a conquista por um espaço ou profissão que tivesse como base e ofício de mãos femininas séria é quase uma utopia. Mas utopias sempre foram permitidas nas telas e no fazer cinematográfico.

No artigo ‘Montadoras como espectadoras’ a pesquisadora Clara Bastos Marcondes Machado faz um levantamento bibliográfico sobre a história das mulheres montadoras desde a formação do cinema como indústria em diversos contextos nacionais. Ele explora aspectos do trabalho de montagem frequentemente considerados "femininos," como a ideia de um trabalho manual e a sala de montagem como um espaço isolado do público. (MACHADO, 2023, p.1)

“[...] costuma-se notar a montagem como uma área de relativa exceção, na qual as profissionais mulheres teriam conquistado um espaço consolidado, em diversos contextos nacionais. As justificativas para essa forte presença, no entanto, costumam reproduzir estereótipos de gênero, frequentemente girando em torno de associações essencialistas entre mulheres, trabalho manual e espaço doméstico. (MACHADO,2023,p.2)”

O olhar feminista na crítica de cinema, que se estabelece a partir de 1970, denota um esforço em apontar a ausência de mulheres no cinema, seja nas equipes técnicas ou em cargos de liderança. Entretanto, a partir dos anos 1990, ao contrário do que se acreditava, as mulheres não estavam ausentes no cinema e tiveram uma participação significativa no primeiro cinema em diversos cargos, como direção, produção e montagem, ajudando a "conformar a linguagem" da nova arte que nascia. (MACHADO, 2023,p.3)

Assim, acrescentamos ao cerceamento dos direitos femininos o processo de omissão, dois mecanismos importantes no silenciamento do trabalho de mulheres ao longo da história. Acrescido a isso, devemos considerar que a função da montagem no set de filmagem, no começo da história da produção cinematográfica, era vista como

"menor", dado principalmente ao fato de que o processo de recorte das películas estava assimilado ao trabalho de uma costureira, considerado uma função doméstica.

“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 (GADASSIK⁷, 2018, tradução de MACHADO).”

Apesar de o trabalho da montagem ser visto de maneira pouco desejada, foi a porta de entrada para muitas mulheres que desejavam entrar na indústria cinematográfica. Com o avanço das tecnologias de edição advindas do advento do cinema sonoro, as montadoras dos filmes silenciosos tiveram dificuldades de adaptação ao novo modelo. O protagonismo das mulheres no ofício diminuiu, e muitas permaneceram nas funções consideradas secundárias, sem poder de decisão sobre o corte. Machado destaca que a autora Dalila Missero aponta a “natureza relativamente privada do espaço da sala de montagem em contraposição à exposição do set de filmagem”, o que contribuiu para a invisibilização dessas trabalhadoras. Porém, ao mesmo tempo, elas conseguiram “desenvolver uma forma de se expressar e de explorar sua criatividade”.

Compreender a importância da montagem enquanto um processo criativo é entender a contribuição que essas montadoras tiveram em termos de autoria, desviando-se da visão do diretor como o autor único do filme.

“A ideia da montagem como um trabalho apenas mecânico pode ter contribuído para que muitas mulheres pudessem permanecer na função enquanto perdiam seus postos como diretoras e produtoras, mas a montagem pode também ser entendida como um lugar de exercício da criatividade. (MACHADO, 2023, p.4)”

Em uma tentativa de visibilizar a contribuição de mulheres na área de montagem, apresentaremos dados coletados na base de dados da Cinemateca Brasileira, tendo como foco a atividade nos anos 1970. Além disso, discutiremos o trabalho de Aída Marques e sua importância para a filmografia nacional.

Análise de informações coletadas na Filmografia Brasileira

⁷ GADASSIK, Alla. “Esfir’ Shub on Women in the Editing Room: ‘The Work of Montazhnitsy’ (1927)”. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, n. 6, 2018.

Nossa análise será feita a partir das informações coletadas no banco de dados da Cinemateca Brasileira, para compreendermos a relação das montadoras no contexto geral da montagem brasileira em 1970, em comparação com o número de filmes em que ocorre creditação do nome do(a) montador(a). Considerando que muitos títulos possam ter se perdido ao longo dos anos e que alguns ainda podem não ter sido catalogados, ressaltamos que os dados apresentados nessa pesquisa referem-se ao que coletamos até o momento da entrega do artigo.

Ao todo, na década de 1970, cerca de 350 produções foram montadas por mulheres. No período entre 1970 e 1975, são 165 títulos de autoria feminina. Nos dois primeiros anos, temos uma baixa participação de filmes montados por mulheres. Ao todo, foram 43 títulos montados em dois 2 anos, sendo a montadora Jovita Pereira Dias responsável por 15 montagens, Nazareth Ohana com 7 filmes montados e seguida por Maria Guadalupe com 5 montagens. O ano de 1971 é o de menor participação feminina dentro do recorte escolhido.

Entretanto, a partir de 1972, há um aumento significativo no número de mulheres montadoras no contexto de 1970 e a entrada de novos nomes a cada ano sucessivo. Jovita Pereira Dias fez a montagem de 5 filmes entre 1972 e 1975, não tendo montado nenhum filme em 1974. Nazareth Ohana, pelo contrário, foi responsável pela montagem de 9 produções, sendo 1974 o seu ano de menor produção, creditada em apenas 1 filme. Maria Guadalupe é responsável pela montagem de 2 filmes em 1972, depois entrando em hiato na sua carreira.

A partir de 1976, tanto o número de produções quanto a entrada de novas montadoras no mercado crescem exponencialmente a cada ano. Ao todo, foram 177 produções montadas por mulheres. O destaque vai para os anos de 1978 e 1979, com 48 e 71 produções, respectivamente. As montadoras Olga Futema e Maria Inês Villares têm maior recorrência nas produções desse período, especialmente em 1979. Aída Marques, que tem seu nome registrado pela primeira vez em 1977, passou por um hiato e retornou em 1979, estando entre as mulheres com o maior número de produções no ano.

Através do levantamento desses números, é possível evidenciar alguns aspectos que nortearam a trajetória da montagem feminina na década de 1970. Se considerarmos o número total de produções em que constam os nomes dos montadores, há uma discrepância entre o número total de filmes montados e o número total de montagens por mulheres. Entre 1970 e 1975, foram montados cerca de 1.366 filmes ao todo, portanto,

cerca de 1.201 títulos não são de autoria feminina. A partir de 1976 até 1979, foram montados cerca de 1.385 filmes, um acréscimo em relação ao período analisado anteriormente. Em contrapartida, apesar do crescimento no número de montagens, apenas 177 foram de autoria feminina.

Com isso, constatamos que a presença feminina na montagem nacional na década de 1970, considerando todo o contexto sociopolítico que buscamos debater na pesquisa, foi atravessada por abismos que impediram maior participação e visibilidade na cinematografia nacional.

Trajetória de Aída Marques

Entre as muitas montadoras que marcaram a década de 1970, escolhemos nos aprofundar na trajetória de Aída Marques. Sua história profissional além de muito ampla, trás uma visão enriquecedora para nossa pesquisa. Além de montadora, ganhando treze prêmios enquanto exercia a função, Marques também explorou as áreas de produção, direção e acadêmica atuando como professora no Curso de Cinema na Universidade Federal Fluminense.

As informações aqui representadas foram coletadas na entrevista com Aída Marques gravada por alunos da disciplina Edição e Montagem, ministrada por Elianne Ivo Barroso.⁸

Começaremos a partir de seu ingresso no *Conservatoire Libre du Cinéma Français* (CLCF), local em que Marques fez um curso técnico de montagem por dois anos quando foi morar em Paris. A cineasta conseguiu seu primeiro trabalho na área por meio da indicação de sua tia que conhecia uma pessoa na televisão francesa, se tornando estagiária durante um ano. Assim, ela assinou como assistente de montagem em três documentários sobre o Brasil. Marques compara essa experiência como a de uma escola de cinema. Segundo a montadora, o tempo realizando esse trabalho, sendo instruída pelo diretor e pela montadora da produção, serviu de grande aprendizado.

Depois do estágio, Aída Marques resolve experimentar o set e o diretor com quem colaborava a indica para um trabalho de segunda continuísta. Porém, o grande aumento de produções no Brasil na época chama sua atenção. Marques estava frustrada com sua nova função e tem notícias sobre a Embrafilme e a lei do curta.

⁸ Disponível em
https://drive.google.com/file/d/1eWNaLNLfAUOlfr8FSsamYsyaO3oMloe_/view?usp=sharing

De volta ao Brasil, a cineasta começou a trabalhar montando matérias jornalísticas na TV Globo, mas, após dois meses, abandonou seu trabalho e conseguiu um cargo dentro de uma das produções da Embrafilme: Cinemateca de Martha Alencar. Ainda para a televisão, o programa apresentava curtas de 30 minutos e alguns especiais de uma hora sobre o cinema e alguns tópicos relacionados. Porém, como não haviam vagas para montadores na época, ela foi contratada para fazer reportagens, mesmo sem experiência na área. Acabou descrevendo essa experiência como muito significativa para sua carreira, pois conheceu muitas pessoas importantes na área cinematográfica, o que não teria oportunidade como montadora, já que passaria muito tempo dentro da sala de montagem sem muito contato com o público. Após ser transferida para a área da montagem no mesmo projeto da Embrafilme, Marques passou a conciliar esse trabalho com fre-lances em que também atuava como assistente. Além disso, ela passou a ser chamada por montadores que ganhavam editais da Embrafilme. No total, seu trabalho era de em média 12 horas por dia, já que a carga horária por projeto era de 6 horas diárias. Isto lhe permitia trabalhar em dois ao mesmo tempo. A cineasta acrescenta que sua rotina era tão intensa que chegava a fazer até três filmes por mês.

Na base de filmes da Cinemateca, o primeiro registro de seu nome assinando a montagem é *Natureza Morta* de 1977, que se trata de um filme entre estudantes de cinema. Em 1979, o cineasta Silvio Tandler indicou Aída Marques para Wilson Coutinho⁹ que a chamou para seu primeiro trabalho grande assinando como montadora e não como assistente de montagem no curta *Cildo Meireles*. A montadora ainda comenta que sua falta de experiência como assistente no Brasil a deixou insegura para o trabalho. No fim a montagem do filme foi premiada. No mesmo ano, Marques já assinou seu nome em pelo menos mais cinco filmes: *Salinas*, *Damas da noite*, *Cinema brasileiro* e sua comercialização, *João redondo* e *P.E. Salles Gomes* em colaboração com Carlos Cox. A partir disso, deixou gradativamente os outros trabalhos se dedicando somente à montagem, sendo a maioria filmes documentários.

Em suas experiências sobre montagem, Aída Marques enfatiza diversas vezes como a relação de aprendizado com profissionais mais experientes por meio da assistência é essencial para a profissão e em como as diferentes gerações se ligam por esse processo. Quando era assistente, pegava o filme desde o copião e depois

⁹ Wilson Coutinho foi um crítico de artes e também jornalista, em seu documentário ele homenageou o artista Cildo Meireles.

acompanhava todo o processo da montagem com o montador e o diretor. Na maioria dos trabalhos que já fez, os diretores a acompanhavam na montagem. Isso foi muito importante para seu aprendizado. Ela acrescenta que, como a montagem na moviola era muito mais demorada que a digital, os cineastas acabavam trabalhando juntos na sala de montagem por muito tempo e criavam laços de amizade. O que era muito importante também, devido a rede familiar que moldava o Cinema. Depois da mudança para o digital, Marques comenta que a assistência de montagem diminuiu.

Quero retomar aqui a passagem da Holanda sobre como as mulheres na arte tiveram suas carreiras afetadas quando seus aprendizados foram impedidos pela proibição de estudar modelos nus. É fato de que historicamente mulheres foram impedidas de estudar, sendo assim é claro como a inserção das mulheres, muitas vezes alcançada por indicações, no sistema de aprendizado na função pela assistência foi fundamental para o afloramento delas na montagem, tanto na década de 1970 quanto nos anos seguintes. Vale lembrar, também, que mesmo sendo uma adesão muito importante para elas, as mulheres ainda realizavam mais trabalhos na assistência antes de assinar somente na montagem que os homens.

Sobre os comentários de Marques das mulheres na montagem, ela observa que, em sua geração, muitas mulheres se dedicaram à montagem, mas a grande maioria foi assistente na área. Ela explica também como nessa época, começou-se a diferenciar montadores de som e de imagem, Aída Marques, como já começou trabalhando com os dois, permaneceu em ambas as funções, mas ela cita Dominique Pâris e Virgínia Flores que acabaram se especializando na montagem de som, usando a oportunidade dessa nova função, formadas pela francesa Emanuelle Castro, e mais tarde exploraram a montagem de imagem.

Com o tempo, Marques passou a produzir, se distanciando da montagem. Ela explica que a falta de intimidade com o digital contribuiu para seu afastamento da sala de montagem. Ela continuou atuando na produção e direção de projetos audiovisuais junto com a docência no curso de Cinema na UFF.

Considerações Finais

A construção do debate sócio-político a respeito da mulher montadora da década de 1970 não chegou a um ponto final. Como buscamos evidenciar através dos textos, em paralelo com a apresentação dos dados levantados, o ofício da montagem e sua conjuntura

feminina é um assunto a ser explorado, principalmente sob recortes pontuais amplos que proporcionam entendimento de toda uma história.

Apesar das imprecisões relacionadas à catalogação na base de dados da Cinemateca Brasileira, ela continua sendo nossa principal fonte de preservação da memória audiovisual do Brasil, construída pelos nomes que durante anos ficaram omissos, mas que podem ser resgatados através de pesquisas e debates semelhantes ao que desenvolvemos ao longo dessas páginas. Nosso tema proporciona outros desdobramentos, e iremos prosseguir elaborando sobre "A Presença Feminina na Montagem do Cinema Brasileiro nos Anos 1970."

Referências Bibliográficas:

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrasil. *Revista Alceu*, v. 8, n. 15, p. 173-184, 2007.

SARTI, Cynthia Andersen. "O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 2004

AUTRAN, Arthur. "A Montagem no Cinema Brasileiro". Heco Produções, 2005. Disponível em : https://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/ensaios/04_01.php#:~:text=A%20montagem%20responde%2C%20ao%20lado,um%20%20C3%20BAnico%20ponto%20de%20vista >. Acesso em : 28/06/2024

BARROSO, Elianne Ivo. Montadores brasileiros: entre o anonimato e a força inventiva no audiovisual. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belém, PA, 07/09/2019

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

BARROSO, Elianne Ivo. Montadores brasileiros entre as décadas de 1910 e 1940. *Montagem Audiovisual: Reflexões e Experiências*, 2024.

HOLANDA, Karla. "Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?". *Dossiê Imaginações Rebeldes: Disputas e derivações da Artepensamento feminista*, Campinas, SP, 21 de dezembro de 2020.

MACHADO, Clara Bastos Marcondes. "Montadoras como espectadoras". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 31, n. 3, e87554, 2023.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, p. 129-187, 1987.