

CINEMA DE(S) MONTAGEM

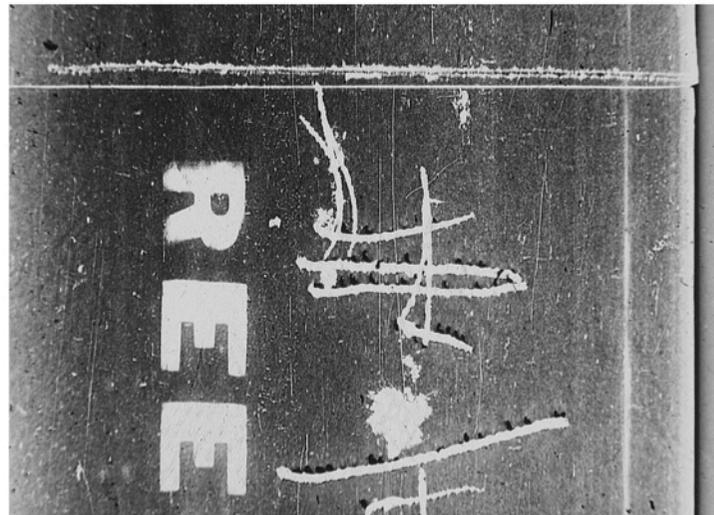
Encontro com Ж e Rai Santos

Programa Fazer o Mundo Fazendo Video

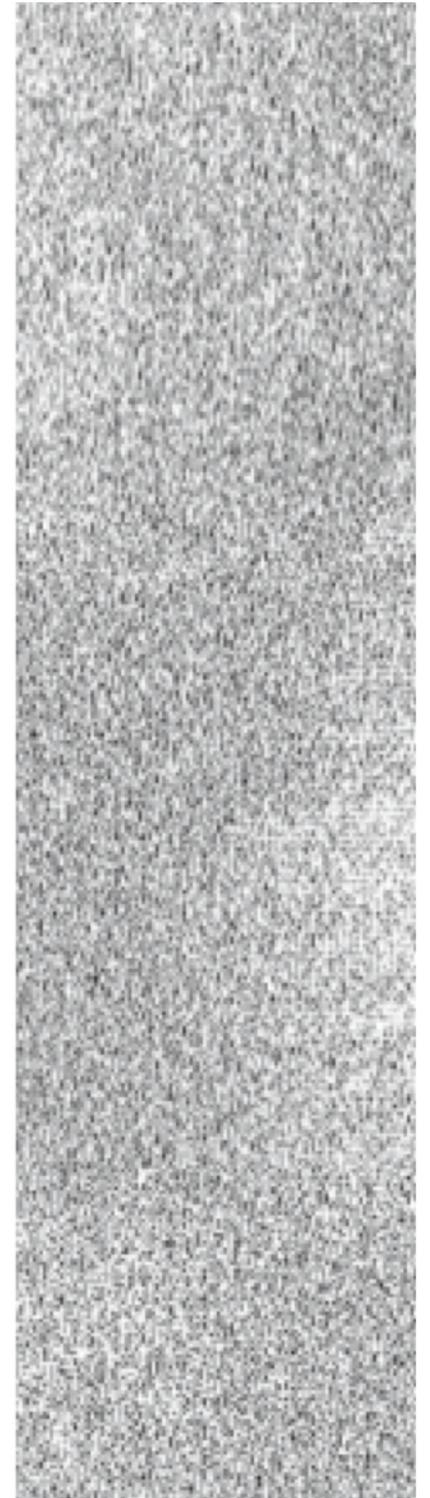
VISIONADAS:



O Bom, o Mal e o Feio, Sergio Leone, 1966



Instructions for Sound and Light Machine
Peter Tscherskassky, 2005



ALGUMAS IDEIA(S) DE MONTAGEM

Montagen(s) Invisíveis*

// Montagem de evidências- "Documentários expositivos" Ex.BBC //

"Organiza as imagens de forma a orientar um argumento único."

Bill Nicholson. Introdução ao Documentário.

// Montagem paralela-Grifith //

"Acontecimentos simultâneos, em espaços diferentes, numa mesma unidade temporal "

Ismail Xavier. Decupagem Clássica,2003

// Montagem de Ligação - Kuleshov-Pudovik //

" Se você tem uma idéia-frase, uma partícula do argumento, um elo da cadeia dramática total, então a ideia deve ser expressada e acumulada a partir de cada menor plano, exatamente como tijolos"

Lev Kulechov. Veselaja Knarejka (A arte do cinema)1929

* "Transformam a descontinuidade visual elementar em continuidade espaço-temporal"

// Montagem de atrações (colisões)- Eisenstein //

"O cinema de Eisenstein é o cinema da montagem – e por isso entendemos não apenas edição no sentido de unir as tiras de filme, mas em um tipo específico de método dialético cuja essência é o choque das sequências. Um tipo de agressão cinematográfica em relação ao material e ao espectador, uma espécie de terapia de choque Pavloviana feita para extrair os elementos da luta de classes do material e os justapor de tal forma a induzir o espectador a uma maior consciência de classes. É, em suma, um cinema de propaganda, a serviço do Comitê Central do Partido Comunista da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Não importa que Eisenstein, tanto quanto Vertov, foi enfim acusado pelo grave crime de “formalismo,” à medida que o chamado “Realismo Socialista” ascendia. As confissões públicas de Eisenstein de seus erros formalistas em Bezhin Meadow por fim o afastou, senão todas as suas ambições para o cinema, do panteão situacionista."

Keith Sanborn- Todos os cavalos do Rei e todos os Homens do Rei, 2014

... Formado na escola Kuleshov, ele (Pudovkin) defende em alto e bom som uma compreensão da montagem como uma ligação de peças. Formando uma cadeia. Novamente "tijolos". Tijolos arrumados em série para expor uma ideia. Eu o confrontei com meu ponto de vista sobre a montagem como uma colisão. Uma visão pela qual, da colisão entre dois fatores determinados, nasce um conceito. Do meu ponto de vista, a ligação é apenas um possível caso especial.

Sergei Eisenstein- A forma do filme, 1949

Plano e montagem são os elementos básicos do cinema. O Plano não é de forma alguma um elemento da montagem. O plano é uma célula (ou molécula) de montagem.

Sergei Eisenstein- A forma do filme, 1949

// Métodos de Montagem- Eisenstein //

Montagem Métrica

" Um exemplo semelhante pode ser encontrado no Undécimo Ano de Vertov, onde o ritmo métrico é matematicamente tão complexo que apenas com uma régua se pode descobrir a lei proporcional que o governa".

Montagem Ritmica

" Aqui ao Determinar os comprimentos dos fragmentos, o conteúdo dentro do quadro é um fator que deve ser igualmente levado em consideração... Na montagem ritmica é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro."

Montagem Tonal

" A montagem tonal nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais do plano."

Montagem Atonal

" Para dominar esse método, deve-se desenvolver em si mesmo um novo sentido: a capacidade de reduzir as percepções visuais e auditivas a um " denominador comum"

Montagem Intelectual

" O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-jstaposição das harmonias fisiológicas e intelectuais".

Sergei Eisenstein- A forma do filme, 1949



Beyond the Rocks (Sam Wood, EUA, 1922)

Montagen (s) Visiveis

// Jump-cut - Cinemas da nova onda (JLGodard) //

Corte no plano: num mesmo plano, numa mesma tomada, cortar, quer dizer, fazer desaparecer uma porção mais ou menos importante de fotogramas ou, em vídeo, do que chamamos "imagens". Ao mesmo tempo que a imagem, o som é cortado. As duas extremidades assim criadas no interior de uma continuidade espaço-temporal (a película) são unidas, o menos mal possível, numa resposta mais ou menos grosseira que exala o arte de uma catástrofe. O "*raccord*" torna-se, assim, *salto* no plano.

Jean Luis Comolli, Revista Devires, vol 4 n2,2007

// Montagem de distanciamento - Artavadz Pelechian //

" Diferentemente do Kuleshov ou Eisestein que dispunham de duas imagens juntas para criar significado, eu trato de manter as duas imagens que criam sentido separadas uma das outras: a montagem-distancia tenciona a relação entre elas e faz que dialoguem através da seqüência de planos que as separam"

A.Pelechian Catálogo
II Bienal Europeia de Cine Doc. Marselha, 1991

Arte da fuga. É isso de maneira evocativa, pela vinculação de suas propostas técnicas com a linguagem musical. Os filmes de Pelechian, crescem a partir de motivos condutores, de um tema e suas variações, fazendo uso da repetição, e a invocação, da soma de vozes melódicas que vão se expondo de forma escalonada e do efeito contra-ponto. A teoria de Pelechian não é de como unir pontos, mas de como deixa-los correr.

A natureza não monta em continuidade, nem sobre os princípios de choque com intenção ou efeito narrativo. A natureza é um constante adeus, uma despedida na que cada plano, cada imagem, cada instante se distancia da seguinte até um encontro seguido mas indeterminado no futuro.

Carlos Mungiro, Pelechian o el Arte de la Fuga

// Montagem-Cine-olho - Dziga vertov //

Para ele a montagem ocorre desde momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva. Fases:

1. a montagem é o inventário de todos os dados documentais que tenham alguma relação com o tema tratado;
2. a montagem é o resumo das observações feitas pelo olho humano sobre o assunto tratado (momento de coleta das imagens);
3. a montagem central é o resumo das observações inscritas na película pelo cine-olho, ou seja, “o filme cem por cento, [...] o cine-eu vejo”. Esse processo deve se dar sobre os intervalos, “o movimento entre as imagens, a correlação visual das imagens, a transição de um impulso visual ao seguinte”.



Montagem com filme O Homem com a Câmera Dziga Vertov, 1929

// Montagem no Cinema Métrico- Peter Kubelka //

" Repartir a eternidade em 1/24 de segundo e trabalhar com o tempo: eis o projeto "

Peter Kubelka

O roteiro do filme métrico é uma espécie de partitura, um universo teórico de notações, regido por leis combinatórias em que os elementos são ordenados e organizados. Cada elemento medido relaciona-se com cada parte precisa e com o filme inteiro. Os métodos métricos (segundo o cineasta, a noção de "métrico" vem da expressão alemã "metrisches system") eliminam os sentidos únicos e abrem significações plurais.

"Trata-se de uma "estrutura pré-determinada sobre a base de uma série de leis de regularidade"

Peter Kubelka " A essência do Cinema"
Carlos Adriano e B. Voborow, 2002



Arnulf Rainer, Peter Kubelka, 1958-1960



Paul Sharits, Frozen Film Frames Series 1966-1976

// Montagem Cromática - Paul Sharits //

"Aqui é o reconhecimento da organização de uma montagem cromática e a repetição que evocam uma dimensão musical. "

yann beauvais
12 Festival de Curtas de Belo Horizonte 2010

// Montagem Intuitiva - Jonas Mekas //

7 de dezembro 196. Sobre a "montagem" como processo intuitivo

Alguns dizem: “Ei, vocês, cineastas de vanguarda, vocês não montam mais seus filmes; voltem para a escola, rapazes, e aprendam a montar seus filmes”. Parem, garotões, tenho alguma coisa a dizer sobre esse assunto, e não há nada para discutir sobre o que estou dizendo: digo isso a vocês como um professor diz para crianças. O que aconteceu durante os últimos dez anos é que o cinema amadureceu. A montagem se tornou um processo intuitivo.

Como por exemplo, quando alguém pinta (há montagem em toda arte), o pintor não pensa: “Agora vou movimentar meu pincel para cima, agora para esquerda, agora para cima de novo, agora para baixo, etc.”.

Nada acontece assim. Ou um poeta, se ele pudesse pensar conscientemente em cada palavra que irá colocar em sequência à outra. Mas no cinema, dizem que há uma certa coisa para ser feita, que existe uma regra! O cineasta de vanguarda hoje faz sua “montagem” da mesma maneira que o poeta e o pintor o fazem: intuitivamente, automaticamente, durante o processo de filmagem (criando).

E sobre a preparação? Ah sim, você desenvolveu seu senso estético: vendo outros filmes e frequentando outras artes. Não se pode fazer tudo isso em duas semanas, logo antes da filmagem, bang, desse jeito. Isso deve ser feito durante toda sua vida e constantemente: você é o verdadeiro instrumento de sua arte, você é, e não a câmera (você aprende a usá-la em duas horas), todo trabalho deve ser feito em você mesmo. Converse com um cineasta, escute o que ele pensa, o que ele sente: se é grosso, vulgar, pesado, você pode ter certeza que seus filmes também serão assim. Sobre a terra como no céu...

Então, agora que temos todas as ferramentas (dizem que há 8 milhões de câmeras de 16 mm e 8 mm nos EUA hoje) e que todos podem fazer filmes (como todos podem escrever e pintar), podemos abordar outros assuntos mais difíceis (e mais importantes): a arte do cinema. Em breve você começará a me odiar... Aqui é um outro Jonas que fala... (existem vários de mim).

Jonas Mekas Catalogo Mostra CCBB,2014



Walden, Jonas Mekas
1969

// Montagem Multi-telas //

Numa projeção dupla há sucessão e simultaneidade, o vínculo de uma imagem com a seguinte e com a ao lado. Um vínculo com o prévio e o simultâneo. Imaginemos três links covalentes saltando em qualquer direção entre os seis átomos de carbono e um anel de benzeno. Assim de plural imagino a relação entre um elemento de um canal da imagem com o elemento seguinte ou com o que se encontra ao seu lado (...)

Cinco anos depois, enquanto trabalhava em minha segunda projeção dupla dobre (Creía ver prisioneros, Alemanha-Austria, 2000, 24 min.) se apresentava com frequência a possibilidade de transformar um dos canais em texto e outro em seu comentário ou nota de rodapé. O segundo canal permite trabalhar com a antecipação e a repetição, com *trailer* e *cliffhanger*. É um recurso sedutor que produz o efeito rapidamente, comparável ao recurso de plano/contra plano nos filmes de um só canal. Com a antecipação e a repetição de um elemento se consegue facilmente a impressão de integração compositiva, legitimando sua inclusão no todo (...).

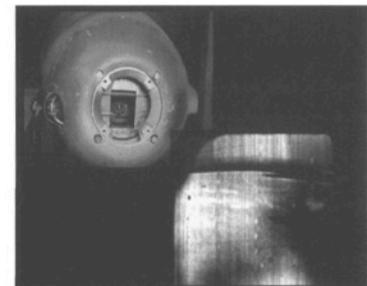
Harun Farocki *Desconfiar de las Imágenes, Caja Negra, 2014*

O uso de múltiplas telas nas minhas filmagens bem como nas instalações que requeriam telas múltiplas, compartilham um interesse em uma dimensão musical que pertence a minha percepção de cinema. Certamente a questão de múltiplas telas fez sentido para mim no momento em que eu tomei conhecimento das possibilidades contidas em R. A dimensão musical não estava localizada apenas no tipo de tradução de uma marcação, mas poderia ser alocada como um diálogo entre duas imagens exibidas ao mesmo tempo. O uso de diversas telas envolvia certa polifonia visual, na qual poderiam ocorrer momentos de fusão entre duas ou três telas, tornando possível a criação de uma imagem maior (RR, *Ligne d'eau* (1989) ou uma composição de imagem (Sans Titre 84, *Soft Collision Dream of a Good Soldier, Work and Progress, Aller-Retour* (2007) ou estabilizar e manter a separação entre as telas (*Boys and Girls* (1989), *Transbrasiliiana*) que ocasionalmente parece se fundir ou convergir. A abordagem musical deu lugar a uma abordagem arquitetural na qual os instrumentos, e as telas são posicionadas num espaço para induzir um diálogo ou uma ruptura entre as imagens. Se *Des rives* requer um olhar que pode abranger duas telas, *Transbrasiliiana* desafia qualquer visão unificada e trabalha na fragmentação e disseminação do conteúdo, tanto quanto a tela que roda de Tu, sempre que com seus espelhos abre espaço para a contradição. .

yann beauvais *Catalogoo Exposição yb150213, 2014*



War at a Distance, 2003



Harun Farocki, *War at Distance*, 2003

// Montagem no Cinema Ambiental Helio Oiticica //

Os momentos-frame não “representam” as composições criadas por Neville, mas atuam como um acontecimento singular e simultâneo a essas, lembrando o conceito de “singuntâneo” de Oiticica, caracterizado por uma dupla afirmação de singularidades simultâneas que se encontram na mesma encruzilhada. Em resumo, podemos considerar momentos-frame como unidades de não-narração que não se prestam à representação, “momentos-algo em processo”. Desta forma, o cinema ambiental lançado pelo artista desde o roteiro de N & BL se concretiza nas proposição das Cosmococas-program in progress.

"não são “fotos dos arranjos de NEVILLE”: são simultâneos com eles – neles – q acidentalmente (os slides) hão de variar na duração projetada de acordo com quem projeta e juntar-se à música q tem fita- track sempre maior q 1/2 hora (figure out!): são MOMENTOS-FRAMES: fragmentação do cinetismo: a mão q faz o rastrococa-maquilagem move- se gilete/lâmina/faca ou o q seja sobre imagem-flat-acabada: filme-se ou fotografe-se não importa: à o cinetismo do “fazer o rastro” e sua duração no tempo resultam fragmentados em posições estáticas sucessivas como momentos-frames one-by-one q não resultam em algo mas já constituem momentos-algo em processo-MAQUILAR MANCOquilage"

AHO 0301.74



CC5 Cosmococa 5 Hendrix-War Helio Oiticica e Neville D'Almeida, CC5, New York, 1973

// Montagem-Espacial - Lev Manovich //

" A montagem espacial representa uma alternativa à montagem cinematográfica temporal, onde se substitui o modo sequencial tradicional por um espacial. A cadeia de montagem de Ford se baseava numa separação do processo de produção em grupos de atividades simples, repetitivas e em sequência. É o mesmo princípio que tornou possível a programação informática ... O cinema também seguiu a lógica da produção industrial. Substituiu todos os outros modos de narração por uma história em sequências. Uma cadeia de montagem de planos que aparecem em uma tela um depois do outro. Esse tipo de narração resultou ser espacialmente incompatível com a narrativa espacial que tinha desempenhado um papel predominante na cultura europeia durante séculos.

...

A tecnologia tradicional do cinema e do vídeo estava pensada para encher por completo o espaço da tela com uma única imagem. Além das dimensões exploradas pelo cinema (as diferenças no conteúdo, a composição e o movimento das imagens) temos agora uma nova dimensão: a posição das imagens não substituem umas às outras como no cinema se não que permanecem na tela de princípio ao fim do filme, cada nova imagem se justapõe não só com a imagem que a precedeu, se não também com todas as demais imagens presentes na tela. A lógica da substituição, que é característica do cinema dá passagem a lógica da adição... da coexistência. O tempo fica espacializado e se distribui pela superfície da tela... diferente da tela de cinema, que funciona basicamente como um registro da percepção, neste caso a tela do computador funciona como um registro da memória. O resultado é um novo cinema no qual a dimensão diacrônica já não está privilegiada por cima da dimensão sincrônica, nem o tempo sobre o espaço, nem a sequência sobre a simultaneidade, nem a montagem no tempo sobre a montagem no interior do plano.... Se agora já nos acostumamos a mudar nossa atenção com rapidez de um programa a outro, de um grupo de janelas e comandos a outros, pode parecer mais satisfatória a apresentação simultânea de múltiplos fluxos de informação audiovisual que o fluxo único do cinema tradicional.

Lev Manovich The Language of New Media, 2001

Nota/ / Som na(s) montagem(s)

A abordagem clássica ao som determinou uma série de convenções altamente codificadas que implicam seletividade (somente vozes e sons diegeticamente relevantes deveriam ser escutados); hierarquia (o diálogo prevalece sobre a música e o ruído ambientes); invisibilidade (o microfone não pode ser visto); continuidade (ausência de mudanças abruptas de volume); motivação (somente a distorção motivada é permitida, como, por exemplo, a audição distorcida de uma personagem); e legibilidade (todos os elementos sonoros devem ser inteligíveis).

Robert Stam. Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papyrus, 2003, 2006, p. 241

Quando o som finalmente chegou, no fim dos anos 20, os grandes cineastas como Griffith, Chaplin e Eisenstein tiveram medo. Eles achavam que o som era um passo para trás. Eles não estavam errados, mas por razões diferentes do que eles pensavam: o som não veio obstruir a montagem, ele veio para substituir a imagem.

A.Pelechian Entrevista com J.Luc Godard Le Monde, Paris, 1992

O cinema sonoro permite um encontro de imagem e som no tempo, ao mesmo tempo, em precisão absoluta. Eu posso decidir que um certo som encontra uma certa imagem num certo ponto no tempo. E esta possibilidade é a possibilidade de falar, de criar metáforas, de uma maneira que nenhum outro meio pode. E o cinema sonoro pode estabelecer uma linguagem puramente cinematográfica (...) a glória do cinema sonoro não é poder representar o som natural ou o visual natural. Isso não é interessante, a natureza constrange sempre esta lei contemporânea do som. A glória do cinema sonoro é poder separar (separar fenômenos da natureza, separar o som da imagem)-o processo é análise- e é para compor- síntese- novamente, segundo o desejo do cineasta, e criar essa forma de comunicação que é a metáfora. Resumindo então, simplesmente: 1- velocidade e precisão das informações visuais; 2-possibilidade de justaposição.

Peter Kubelka " A essência do Cinema" Carlos Adriano e B. Voborow