

esdi

tese

SANDRA

FANZERES

—
JOAQUIM

REDIG

DE

CAMPOS

E PAULO

GEIGER

—
FREDDY

VAN

CAMP

T 16-18

1968

3V.emf

SANDRA FANZERES

Tempo e informação no cinema

Curso de Programação Visual - 4º ano

Tese - Trabalho de formatura

ESDI

Escola Superior de Desenho Industrial

Rio de Janeiro

1968

P 16

1968

1900004011



~~Núm. de registro 1771/68~~

Wry. 4011/90

Escola Superior de Desenho Industrial
Curso de Programação Visual
4º ano
Tese
Parte Teórica

Tempo e Informação no Cinema

Exporemos primeiramente, com que significação estão sendo usados, aqui, os termos: Tempo e Informação. Daremos para referência a definição de Filme: Um filme vem a ser uma sucessão temporal, é também uma forma.

Passemos agora à definição de tempo e informação: Usamos tempo, aqui, com a conotação Bergsoniana, isto é, uma duração psicológica. Tempo é portanto a duração psicológica, duração psicológica de um take.

Usamos informação, no sentido de take. Então como take ela é um trecho de filme. E, sendo um filme uma sucessão temporal, a informação é pois um elemento dessa sucessão temporal, a matéria mesma dessa forma de sucessão.

Vimos acima que tempo é a duração psicológica de um take. Como, aqui, usamos informação como sendo um take, podemos dizer que, afinal, tempo é a duração psicológica de uma informação.

Como o filme é uma arte essencialmente temporal, quaisquer esquemas espaciais que o termo forma possa sugerir, devem ser evitados. Forma é aqui um conceito temporal e deve ser encarado sob seu aspecto dinâmico e não estático.



Nº de registro ~~1464/78~~

~~July 2012/90~~

Parte I

Consideremos vários trechos de filme colados ponta a ponta sem nenhum critério de estruturação. Projetados constituirão um tipo de sucessão temporal. Assim ligados os trechos de filme dessa sucessão constituirão, em linguagem gestaltista, uma forma. Pela característica de serem simplesmente juntados ponta a ponta essa sucessão será chamada aditiva. A unidade dessa forma é uma unidade de fato que a emenda física torna possível. Nada há propriamente na estrutura da sucessão que justifique essa unidade.

Se no entanto essas emendas forem realizadas segundo um princípio exterior, por exemplo suas durações relativas, essa sucessão deixa de ser aditiva. Dentro de certos limites, este princípio exterior deu-lhe uma ordenação. Chamaremos a essa sucessão composta.

A unidade de sucessão aditiva é concreta, pois é resultante de simples colagem dos elementos. A unidade de sucessão composta é abstrata, pois foi imposta de fora para dentro por função de um princípio ordenador externo. Toda sucessão composta é também aditiva.

Consideremos agora a sucessão de informações que constituem um filme - um determinado filme como "Encouraçado Potenkin", por exemplo. A unidade desta sucessão não provém somente do fato dela ser uma sucessão aditiva com uma unidade concreta e também uma sucessão composta com uma unidade abstrata. A unidade de sucessão tem outro fundamento - outras raízes e explicações. Inicialmente, "Encouraçado Potenkin" é único - não existe outro igual. Não é um caso geral - é um caso particular e concreto. "Encouraçado Potenkin" tem em comum com as sucessões aditivas certa característica. Possui igualmente características de sucessão composta. Todo filme que como "Encouraçado Potenkin" se baseia numa construção rigorosa de montagem, encerra uma grande parte de composição.

Mas, "Encouraçado Potenkin" nos revela um novo tipo de sucessão. Uma sucessão que é concreta mas não aditiva, que encerra grande parte de composição mas que não é abstrata.

A esse tipo de sucessão chamaremos orgânica à semelhança com o ser vivo. Ele não é a rigor uma estrutura que se mantém pela unidade de fato que provém da emenda física de trechos de filme ou pela presença de um princípio composicional externo que lhe garante uma unidade abstrata. A unidade de sucessão orgânica - "Encouraçado Potenkin" p.ex. - é da mesma natureza do organismo vivo onde não podemos falar de elementos do organismo mas de órgãos. É isso que lhe dá o caráter concreto e único que tem - individualizado.

Um filme, desse ponto de vista, não tem elementos tem órgãos com funções bem estabelecidas. Um corpo humano sem mãos é amputado. Há o caráter funcional da sucessão orgânica.

Sendo fundamentalmente temporal a sucessão orgânica tem sua unidade advinda de um processo interno que nasce na primeira informação e se desenvolve produzindo a segunda, que por sua vez engendrará a terceira e assim sucessivamente até a última, conclusiva. - que será como a acumulação de todas. Assim podemos falar de um impulso interno, uma progressão, responsável pela unidade dinâmica desse tipo de sucessão a que chamamos orgânica. Assim, em palavras mais simples, num filme uma informação deve sempre produzir a seguinte dentro de um critério de absoluta necessidade. As informações não devem ter seu valor por si próprias ou pela sua proximidade no tempo. Sua razão de ser deve provir de um auto movimento com orientação definida e irreversível. As relações entre informações que devem ter valores próprios, não devem ser mais que manifestações diversas de um vínculo interno, genético.

A síntese de apreensão desta unidade de sucessão não se dá apenas no nível sensorial- como por ex. no caso das sucessões aditiva e composta ordenadas por um princípio visível- mas também no nível intelectual. Chamando a esse tipo de sucessão orgânica, poderemos dizer que os outros dois tipos aditiva e composta- são mecânicas.

É possível interromper a sucessão e isolar uma informação qualquer de uma sucessão desse tipo. Mas no momento em que o fazemos- por um esforço de análise- perdemos imediatamente o sentido de sucessão. Encarados assim- as informações vistas isoladamente- a sucessão é uma série de takes (informações) que marcam uma trajetória, uma curva no espaço do devenir, uma imagem geométrica de um processo puramente temporal. Mas enquanto é vista em processo, a sucessão está submetida a uma necessidade interna, a um processo dialético, que se engendra a si mesmo. A um impulso interno, contido a cada momento em cada informação e que engendra a próxima, necessariamente.

No processo de síntese de um filme, o presente contém todo o passado- não por o conservarmos na memória, mas porque o utilizamos a cada instante na formação do "próximo presente"- na própria constituição do presente e do futuro.

A síntese se opera progressivamente, movendo-se com a sucessão de informações a cada momento em que apreendemos a acumulação de informações dos momentos precedentes. Não porque o recordemos, mas porque percebemos cada um como função direta do precedente

Como vimos, num filme bem construído, o fim está presente no princípio assim como o princípio está presente no fim. O processo que se dá, não é simplesmente a soma, durante a qual devo me lembrar ao ver o take B e depois o Take C que já vi o Take A. Mas o que acontece é que: o Take B é o Take B, e o Take C é o Take C, exatamente porque existiu o Take A, que por sua vez não é o Take A, senão por suas relações com os Takes B e C, e assim por diante. Quando chegarmos ao momento do Take C, seremos incapazes de nos lembrar dos antecedentes, no entanto, êstes antecedentes iniciais estarão atuando em C.

Como já vimos, é uma síntese progressiva e irreversível que se realiza a cada momento. Assim cada Take contém o futuro e o passado ao mesmo tempo. Este é o presente progressivo do ato de compreender um filme.

Parte II

Dizem que compreender uma proposição é apoderar-se do seu significado, do seu valor objetivo, simbolizado pelas palavras que a compõe e as relações entre elas. Quando ouvimos uma proposição reagimos diferentemente às palavras de quem as pronunciou. As palavras são produtos de determinadas condições intelectuais e emocionais que se transformam numa série de vibrações sonoras que nos vão provocar determinadas reações. Estas estão condicionadas ao conteúdo da proposição e ao significado das palavras. Tem um valor objetivo do qual as palavras são símbolos que devem ser compreendidos.

Se a proposição afirma: o gelo é frio, e alguém entende, o gelo é mole, diremos que esse alguém não compreendeu o sentido da proposição.

Então vemos que a linguagem ordinária, falada ou escrita, possui um conteúdo independente em parte das reações individuais que provoca.

A linguagem é um sistema de símbolos que deciframos para obter seu significado. Todo o valor das palavras está contido nesta significação. A idéia da proposição, seu conteúdo, seu sentido transcendente, a sua forma, o seu corpo sonoro ou os símbolos que constituem as palavras escritas. Para compreender a linguagem ordinária é necessário ir além delas mesmas.

Compreender um filme, pode ter inicialmente, o sentido de compreender a sua significação transcendente- isto é, decifrar o sistema simbólico que suas imagens constituem indo além, transcendendo desse sistema simbólico. Diremos então, quando isso se dá, que estabelecemos uma comunicação entre o autor e o espectador. O Cinema está aqui no nível de pura linguagem e como tal é um meio de comunicação.- Se ao estabelecermos esta comunicação envidamos um esforço de persuasão, diremos que temos um filme de propaganda. Mas este aspecto, por ora, foge do sentido do trabalho.

Outro porém pode ser o sentido de compreender um filme. Assim como existe uma significação transcendente, uma possibilidade de obtenção por parte do espectador de uma significação que está além do sistema simbólico, assim existe também uma significação imanente que o espectador pode e deve obter do sistema simbólico mesmo- pelo menos quando se trata de certos e determinados filmes onde essa significação imanente certamente existe. O que é pois essa significação imanente?

Exatamente compreender a unidade do filme- do sistema visual constituído pelas informações estruturadas. Essa significação aparece para o espectador quando ele opera uma síntese espiritual peculiar que dá unidade aos takes escolhidos (e criados) e estruturados pelo cineasta.

Deve então brotar uma nova significação do filme. Não aquela imediatamente reconhecível como transcendente, sobreposta a forma como no caso de linguagem, mas outra que brota das imagens- das informações- menos estruturadas e que não podem ser traduzidas discursivamente, transpostas para outra linguagem. Pode-se resumir um artigo de jornal, um tratado científico até- mas ninguém conseguirá contar um filme. Ao falarmos num filme determinado não podemos citá-lo, temos que fazê-lo projetar novamente. Vimos então que compreender a significação imanente de um filme é compreender- apreender sua sua unidade- e isso seria o mesmo que dizer que isso se dá quando fazemos, em nosso espírito, um todo coerente de uma sucessão orgânica de informações.

Se um filme possui significação, este é um conteúdo imanente à obra mesma e está igualmente presente no todo e nas partes. Seu conteúdo não é externo, transcendente à obra, como na linguagem ordinária. Se assim fôsse o cinema não passaria de mera linguagem, de um meio de comunicação cujo único valor estaria num significado transcendente. O cinema é uma sucessão orgânica, um sistema visual de características próprias que possui um valor intrínseco para nós. Evidentemente por lidar com imagens do mundo, reconhecíveis imediatamente como representações do mundo e dotadas por isso de um significado inicial, isoladamente possui também- e sempre- um significado transcendente que sempre poderá ser apreendido e que será fonte das mais diferentes reações emocionais e psicológicas como no caso dos filmes de mensagem como os do realismo socialista ou dos de forte interesse psicológico como o caso de certo tipo de filme de Bergman por exemplo.

Porém é como um sistema visual que o cinema permanece e como tal deve ser apreendido. É neste todo do fluir visual que o filme adquire seu inteiro valor e realidade. Só compreendemos um filme, quando integramos suas imagens num todo e as deixamos de perceber como informações isoladas. Para quem percebe um filme, a imagem isolada é quase uma abstração, como já dissemos, a realidade é o sistema que as integra. Um filme não é só uma composição de informações visuais numa sucessão (embora haja, num filme, uma grande parte de composição), mas uma entidade única, inimitável, que dá seu caráter essencial a cada um dos elementos que uma possível análise possa revelar. Nos sistemas que possuem significado imanente, a diferença entre forma e conteúdo, depende do ponto de vista que se assume frente às unidades do todo.

Consideradas em si mesmas, vistas em seu aspecto, digamos, estático, a unidade da sucessão- que é o sentido desta sucessão- é o que chamamos conteúdo. Considerada em relação às partes, vistas no seu aspecto dinâmico, em sua função geradora em relação às partes, é o que chamamos forma. Pode-se definir a obra cinematográfica, como, um objeto cuja unidade é simultaneamente forma e conteúdo, ou um objeto cuja forma se identifica com seu próprio conteúdo. É a verdadeira significação do cinema que é imanente. Quando visto, encarado do ponto de vista de sua significação transcendente, êle é linguagem, meio de comunicação- cinema moderno.

Parte III

Qual então o critério para que uma sucessão seja orgânica- para que esse impulso interno de que falamos se inicie no primeiro take e se propague geneticamente, dando nascimento ao filme? Qual a condição para que possamos realizar a integração espiritual dessas informações e apreendamos a significação imanente desse sistema visual que constitui um filme- sucessão orgânica- como "Encouraçado Potenkin", por exemplo.

Não pretendemos evidentemente- e seria mesmo por demais pretensioso- tentar resolver inteiramente este problema, pois parece-nos, que exatamente este problema é um dos fundamentais quando quedamo-nos a pensar no processo criativo, estrutural, do cinema como arte.

Procuramos apenas uma primeira abordagem, uma primeira formulação na tentativa de esclarecer a estrutura íntima de uma obra de arte da espécie de "Encouraçado Pontenkin".

Vamos sugerir uma hipótese em resposta às duas perguntas formuladas acima.

1- O critério para que a sucessão seja orgânica- para que um impulso inteiro apareça e se propague geneticamente é que:

cada take ou informação nunca deve ser completo em si mesmo de maneira que, por meio do corte, possamos completá-lo no take seguinte e que os takes assim obtidos constituam uma estrutura de durações relativas que obedeçam a certos princípios.

Que significa um take não ser completo em si mesmo? Significa que a ação dentro dele quer seja um movimento mecânico (um carro que corre, um corpo que cai) ou um movimento espiritual (um rosto emocionado) seja sempre incompleta. Assim o corpo caindo deve cair em algum lugar e o rosto emocionado deve levar uma reação. O essencial é que no próprio take não se complete a ação que nele se desenvolve: o corpo que cai não deve acabar de cair e o rosto emocionado não deve atingir o climax de emoção no próprio take, mas no seguinte.

Assim cria-se o impulso interno que se propaga de informação para informação, geneticamente, e podemos dizer que cada informação engendra a seguinte. É a esse tipo de sucessão que chamamos orgânica, pois é absolutamente singular. O impulso interno não provém, como vimos, de um princípio ordenador externo (como nas sucessões compostas- embora no estruturamento dessa sucessão possa haver uma parte de composição) mas de um movimento das informações mesmas, movimento esse sem móvel, mas que se propaga pelas informações,

tem origem na inicial e culmina e "resolve" na final.

No entanto esta condição que em linguagem matemática podemos chamar de necessária, não é suficiente. É claro que cada informação- ou cada movimento dentro da informação (quer mecânico, quer espiritual) deve possuir uma duração que lhe é específica, tanto no que se refere a êle, absolutamente, quanto ao que se refere à duração relativa às durações das outras informações. Inicialmente podemos formular, no caso da informação tomada isoladamente- a duração absoluta, a seguinte hipótese:

a duração da informação é determinada pelo tempo gasto pelo observador em apreender como um todo e dela ter compreensão completa sem saturação. Isto é- há para cada informação possível de um filme, uma duração (sempre no caso de informação isolada) que lhe será própria e específica- e esta é aquela que o espectador gasta para reconhecê-la, sem saturação, o que significa que o corte deve sobrevir no momento exato em que esse reconhecimento se completa.

Quando a essa hipótese adicionamos a do impulso interno- o que nos leva ao caso das durações relativas- vemos que na verdade, a duração de cada informação é sempre menor que aquela que determina a apreensão completa sem saturação, pois essa compreensão deve completar-se agora na informação seguinte. Pode parecer à primeira vista, que toda informação terá, além da duração que lhe é peculiar menos a necessária para torná-lo incompleto (para a criação do impulso interno) uma outra que se lhe adiciona para completar a anterior. Se assim fôsse o impulso interno não se propagaria pois haveria uma solução de continuidade no processo. O que se dá é que a ação anterior além de se completar na ação seguinte (após o corte, faz na verdade parte dessa ação seguinte que por sua vez se completará na outra que se segue) a ação anterior se completa no início da informação que se segue e só então se inicia a ação seguinte. O último momento de uma ação deve ser sempre o início de outra.

A parte de composição desse tipo de sucessão é exatamente por um princípio externo intervir no andamento da sucessão, acelerando-o ou retardando-o. É exatamente esta a função do que em cinema se chama montagem- a possibilidade de intervir no andamento.

Quanto ao ritmo é dado pela natureza mesma daquilo que se filma- quando as regras (se é possível falar em regras aqui) das sucessões orgânicas são obedecidas.

Podemos anotar que esse tempo gasto pelo espectador em reconhecer a imagem, a informação, em cinema, depende de alguns fatores e dentre eles o do tamanho da tela em que o filme é projetado. Uma ação que, em condições fixas de distância espectador-tela e superfície de tela, gaste determinado tempo para ser apreendida, se-la-á uma duração menor se este mesmo filme for projetado digamos, em tela menor, ou se o espectador ficar demasiadamente perto ou longe da tela. Sobrevirá a saturação da apreensão e o esquema rítmico irá por terra.

Vimos pois, que na verdade, não é a ação filmada nem a apreensão, em si mesma, direta que um observador possa ter dela, independentemente, que determina a duração da informação. Deve ser filmada em condições que já prevejam, o tamanho da tela em que vai ser projetada e a distância média em que será colocada a imagem do espectador.

Selecionar intuitiva ou conscientemente essas condições mediante a câmera (e câmera significa aqui objetivas, travelling, panorâmicas, enquadramento e composição) significa DIRIGIR.

Esse trabalho não passa de uma primeira tentativa de abordagem do problema que constitui a natureza do processo de manufatura de um filme- the craft of motion pictures-. Certos conceitos necessitam ter seu sentido tornados mais precisos, certas idéias mais desenvolvidas, certos conceitos tornados mais claros, e, possivelmente certos resultados corrigidos

Bibliografia:

- "Le pensée et le Mouvant" - Bergson
- "Psicologia da Forma" - P. Guillaume
- "Film Form" - S. Eisenstein
- "Film Sense" - S. Eisenstein

Este trabalho foi realizado sob a orientação do Sr SAULO PEREIRA DE MELLO da McCann-Erickson

Sandra Fanzeres
15 de Fevereiro de 1968
Curso de Programação Visual



Escola Superior de Desenho Industrial
Curso de Programação Visual
4º ano - Tese
Parte Prática
Memória Descritiva

O tema proposto primeiramente para o trabalho prático foi, um filme sobre Tempo e Informação no Cinema. Porém por várias dificuldades, inclusive tempo- seria necessário mais do que um ano para sua realização- e após entendimentos verbais seguidos por pedido escrito o tema foi mudado para programação de um Roteiro Visual para Cinema.

Roteiro Visual é um recurso técnico usado em cinema para planejamento visual de um filme. Não se propõe substituir totalmente o roteiro verbal. Consiste na informação visual de cada take ou apenas dos takes básicos de um filme associados a informações verbais como: imagem, som, etc...

É usado para :

- determinar a objetiva a ser usada
- determinar o movimento da camera
- prever esquema rítmico da sequência e consequente determinação do corte.
- estudos de cortes com associações de imagens
- estudo de posição e angulo da camera em relação à imagem em um determinado plano.
- prever enquadramento em certos planos mais complicados.
- controlar a continuidade de take para take

Em um desenho animado , por exemplo, onde êle é fundamental, é praticamente através do Roteiro Visual que o diretor dirige o filme; seus esboços, suas indicações de som, efeitos , determinam o trabalho dos desenhistas e animadores.

Em um filme de propaganda é constantemente usado, pois veiculando êste uma mensagem específica e direta e dentro de um tempo que deve ser aproveitado ao máximo faz-se necessária uma programação rigorosa.

Já em um filme de longa metragem, êste planejamento visual é mais comumente usado em sequências especiais ou em super produções, quando se impõe dada as suas características industriais e dada também a grande necessidade de se economizar tempo.

REPRODUÇÃO
Cópia feita em laboratório da IMAGE
de um negativo fornecido.

No projeto apresentado procurou-se dar ênfase à parte mais especificamente visual usando-se a fotografia - mais precisa, mais informativa - em lugar do desenho e acrescentando uma planta baixa com indicação dos movimentos e posição de camera.

O esquema para o Roteiro Visual é apresentado em fichas que depois de preenchidas são reunidas em um fichário. Essas fichas medem 12,6 cm x 19,6 cm e tem registros impressos. O registro para colagem da foto tem 7,5 cm x 10 cm - proporção da tela cinematográfica. Tem dois registros menores de 2,5 cm x 5 cm cada um, sendo um para anotações gerais sôbre o filme; nome, nº da sequência nº do take, etc. . . , e outro para o desenho da planta baixa da cena, com indicações de movimento e posição da camera. Sob êstes há mais um registro de 5 cm x 10 cm para anotações de informações sôbre imagem e som. O fichário é de papelão, de marca " União", nº204. 30 e tem grampos que guardam entre si uma distância padrão que é a de qualquer perfurador.

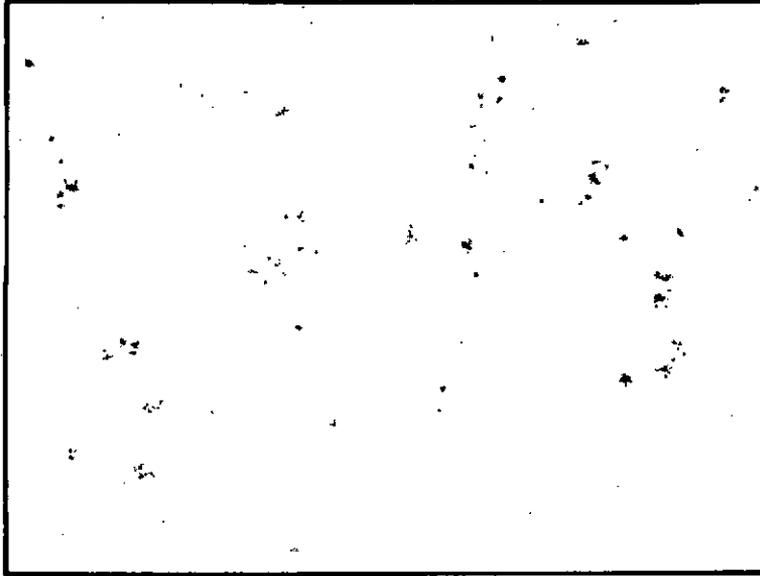
A escolha da fotografia ao invés de desenho é que além da facilidade de cópia, dá uma idéia mais precisa da cena pois até mesmo as lentes da máquina fotográfica tem suas correspondentes da máquina cinematográfica. Com isso pode-se obter exatamente o enquadramento da imagem a ser projetada. No caso de ser impossível fotografar determinadas situações - acidentes violentos, cenas de massa, cataclismas - fotografa-se o local e acrescenta-se indicações sôbre a foto.

A impossibilidade de uma previsão da quantidade de fichas necessárias para registrar um filme e até mesmo uma sequência completa, eliminou a hipótese de se programar a impressão de muitas fichas em uma só folha. Esta foi uma razão suficientemente forte para me fazer optar pela solução de fichas independentes. Essas fichas, impressas de um lado só, e, facilmente retiráveis do fichário, assim como permitem uma visão global da sequência cumprem perfeitamente a função de mostrar o filme take por take.

O fichário protege e conserva ordenadas as fichas, é de baixo custo e já existe no mercado sendo encontrado com facilidade e além disso pode ser utilizado em outras produções .

REPRODUÇÃO

Cópia feita em laboratório da IMAGE
de um negativo fornecido.

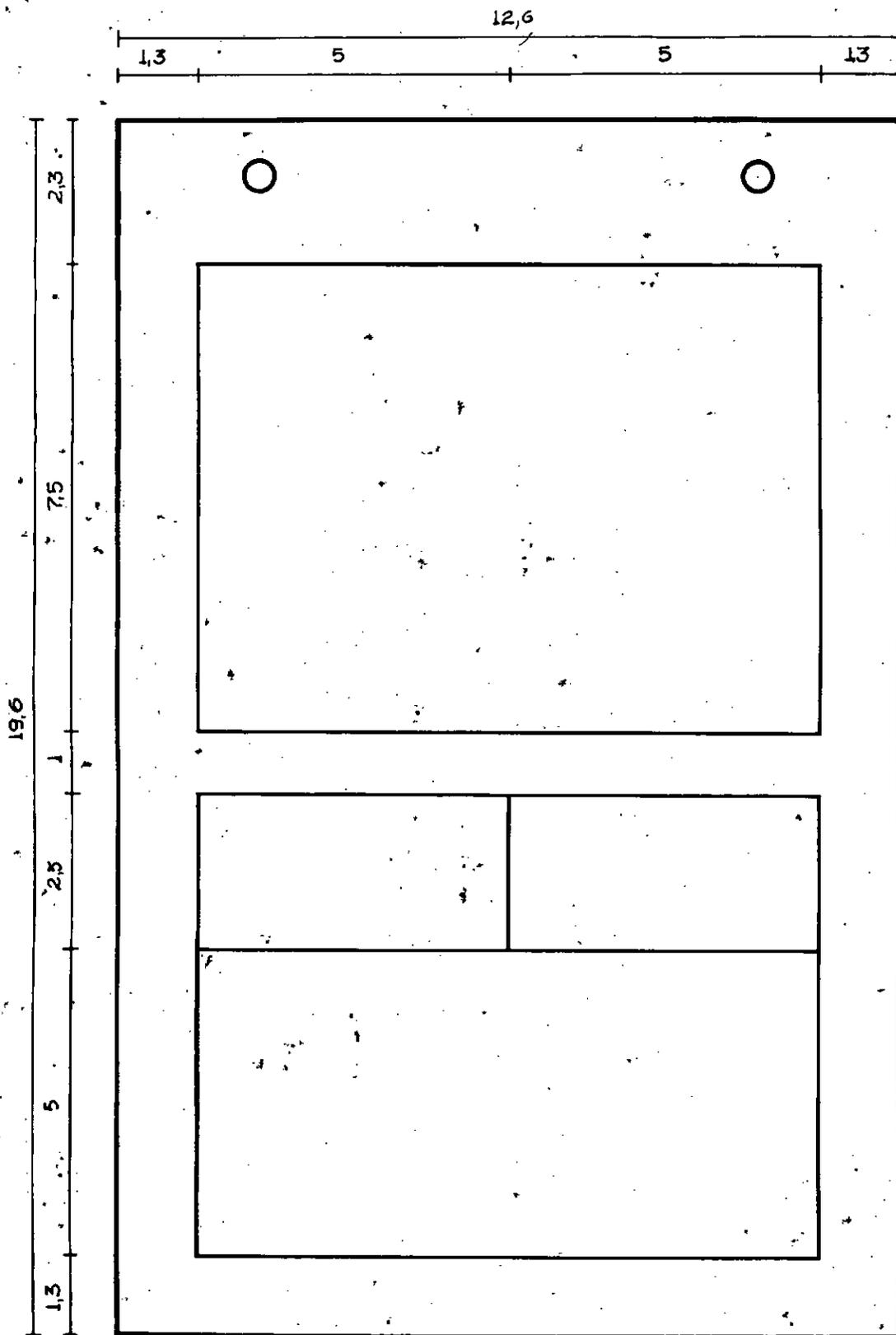


	camera
--	--------

som-imagem

REPRODUÇÃO

Cópia feita em laboratório da IMAGE
de um negativo fornecido.



REPRODUÇÃO

Cópia feita em laboratório da IMAGE
de um negativo fornecido.