

## NOTAS SOBRE A POÉTICA DA MONTAGEM

### NOTES ON THE POETICS OF MONTAGE

Benedito Ferreira dos Santos Neto / UERJ

---

#### RESUMO

O artigo apresenta e analisa as poéticas da montagem de quatro trabalhos realizados por mim em tempos distintos, sendo *Nenhum*, *A galáxia de minha avó*, *Algo do que fica* e *Finito*. A partir dos procedimentos de suas montagens, averiguo as potencialidades da imagem, investigando a convocação de um espectador-montador, ou seja, aquele que é capaz de selecionar, combinar e reconfigurar as imagens propostas pelo artista.

#### PALAVRAS-CHAVE

Montagem; Poética da montagem; Vídeo.

#### ABSTRACT

*This article addresses and analyzes the poetics of montage in four artistic works – Nenhum, A galáxia de minha avó, Algo do que fica e Finito – I have created, over different years. Through the processes of montage, I assess the potentialities of image, investigating the call-up for a spectator-monteur, that is to say someone who is capable of selecting, combing and re-configuring the images proposed by the artist.*

#### KEYWORDS

Montage; Poetics of montage; Video.

Artistas frequentemente registram suas poéticas da montagem, inclusive de modo a questionar este conceito que opera tão arraigado à teoria do cinema. Nesta escrita, apresento e discuto os procedimentos das montagens de alguns de meus trabalhos, adotando uma perspectiva teórica e elegendo produções que convocam a aparição de um espectador-montador capaz de definir uma sequência ou mesmo de preencher

as lacunas incrustadas nas imagens<sup>1</sup>. Interessa, assim, reconhecer minha produção de dentro para fora, averiguar a potência de certas escolhas e a valorização do gesto como matéria de criação que cumpre “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações” (RANCIÈRE, 2009, p. 13). Sei que os termos requerem cautelas e aqui me sinto aliado à ideia de montagem e não *edição de imagens*, em razão de que a primeira está atrelada ao gestual, como alguém que encaixa, ao passo que a outra, às operações de alteração, correção e modificação.

### **Separar-se da imagem: tempos e extensões**

Identificar a especificidade da montagem na feitura dos vídeos, ainda que num período distante daquele em que as imagens foram captadas, foi determinante para a realização de *Nenhum*, finalizado em 2018. No vídeo, registro em cinco etapas uma mariposa que colide com uma fonte luminosa e que precisa corrigir sua rota de voo para sobreviver (Figura 1). Os insetos noturnos se orientam pela luz do luar e, como a lua está muito longe, a distância que eles percorrem é suficientemente pequena para que seu ângulo em relação a ela não mude. Contudo, uma fonte luminosa mais intensa que a luz da lua acaba por confundí-los.

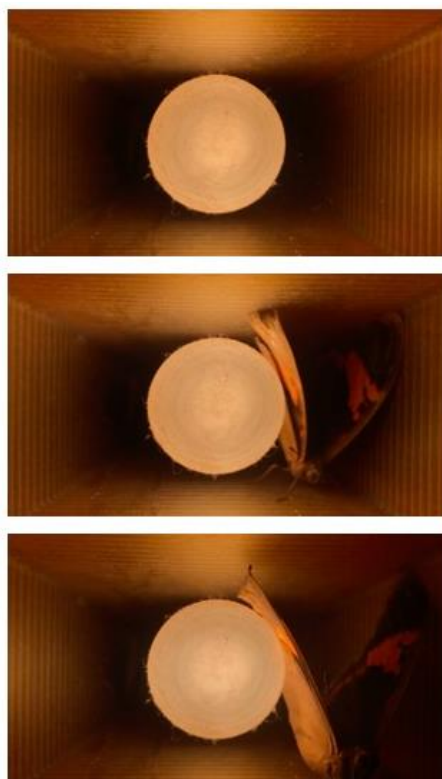


Figura 1. Benedito Ferreira, *Nenhum*, 2018. Vídeo, 4'35". Foto: Frames de vídeo.

O tempo de depuração das imagens e a possibilidade de exercer sobre elas uma espécie de controle costumam ser as diretrizes que adoto, ainda em suas etapas de rascunho. Acredito que o material filmado precise descansar. Curioso utilizar esta palavra e mais ainda destacar que os arquivos ficam agrupados em pastas no computador e, numa determinada ocasião, todos os dilemas são revelados na montagem, sendo apenas possível decifrar a imagem na compreensão de um processo. Assim, a montagem é a etapa em que o artista afasta-se das imagens produzidas para, propositadamente, organizá-las segundo um roteiro prévio ou adotando procedimentos mais abertos, aquilo que faz ver, o que

[...] transforma o tempo do visível, parcialmente recordado numa construção reminescente, em forma visual da obsessão, em musicalidade do saber, isto é, em destino: 'Na montagem encontra-se o destino'. O que é uma forma de situá-la claramente a altura do pensamento. [...] A montagem é a arte de produzir essa forma que pensa (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 176).

Diante das imagens de enclausuramento do inseto, proponho cinco cartelas em tela preta que funcionam tal como o apagar do objeto que compõe o centro da imagem. Mais do que figurar como protagonista, a mariposa torna-se um agente, cujo trânsito extrapola o sistema da traquitana, a enghoca laranja de fundo recortado. O *blackout* atua como extensão de um pensamento em montagem e antevê principalmente o plano fixo que, ao ser preenchido por um corpo relutante, completa a sequência que fora suprimida. Com a desmantelamento do plano-sequência original, cabe ao espectador completar a ausência, colaborando com a nova montagem, afinal "saber até onde é possível fazer uma cena durar já é montagem, da mesma forma que se preocupar com os *raccords*, ainda faz parte dos problemas da filmagem" (AUMONT, 2004, p. 55).

É com esse propósito que acredito que a montagem desmistifica todo o material, contrariando o que o cinema narrativo usualmente estabelece como paradigma. A planificação rígida estipula o caráter observacional e repercute nas "falhas" ou "ausências" da tomada, isto é, a tela completamente preta legitima o caráter narrativo do som. A integridade do som fora e dentro do quadro permite que a imagem resista quase que intacta e, se há uma eventual disputa entre os componentes da cena, os ruídos acolchoam os três primeiros minutos para, enfim, consumir o que é previsto. O silêncio enreda uma imagem polissêmica cuja força está na constatação de uma fragilidade e, com base nos índices sonoros, sua perspectiva supostamente antecipa a conclusão de um ciclo que é retomado a partir da exibição em *looping* da obra.

O mesmo ocorre em *A galáxia de minha avó*, vídeo realizado entre os anos de 2014 e 2018, em que disponho os medicamentos de minha avó sobre imagens de diversas obras do célebre artista Edward Hopper, publicadas em um livro de capa dura (Figura 2). Acompanhar de perto sua velhice ofereceu-me um conjunto de imagens que reportam a melancolia do processo de envelhecimento e o agravamento de doenças.



Figura 2. Benedito Ferreira, *A galáxia de minha avó*, 2014-2018. Foto: Frame de vídeo.

No trabalho, comprimidos e pílulas coloridas, alguns sobrepostos diretamente aos rostos das figuras femininas, dilatam o campo imagético para realçar a confrontação dos corpos nos espaços apresentados, propondo uma colisão de tempos e extensões. As personagens solitárias, realinhadas numa galáxia imaginária, extrapolam sua dimensionalidade e tensionam o vínculo entre as camadas do conjunto.

Durante a realização do vídeo, experimentei a imagem do rosto detido de minha avó enquanto ela ingeria um de seus medicamentos. Mais que uma provocação a respeito dos direitos de imagem e o interesse pela imagem fotográfica inseparável de sua experiência referencial, tônicas da série fotográfica *Ninguém é de Ninguém*<sup>2</sup>, de Rogério Reis, por exemplo, insisti que o anonimato beneficiaria a coleção de medicamentos coletados e o gestual de inventariá-los nas páginas me pareciam primordiais. Nesse jogo entre escalas, texturas e cores dos comprimidos, que lembram as balas e doces da infância, o pictórico é sutilmente confrontado pelo gestual e origina uma paisagem que se orienta justamente via conflito — uma galáxia em rearranjo no universo de nossa relação afetiva.

Dentre as observações que Didi-Huberman considera a respeito do trabalho de montagem do cineasta Jean-Luc Godard, destaco a inventividade em torno das citações e documentos, “uma grande fuga que dissemina o tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 161). Para tanto, os intervalos em tela preta em *Nenhum* ou mesmo as passadas de página no livro com as imagens de Hopper funcionam como a respiração, um efeito capaz de projetar novas descobertas. É evidente que a eleição das obras de Hopper não é fortuita, afinal o pintor é regularmente lembrado por apresentar espaços e personagens melancólicos recortados pela luz e linhas de expressão de espaços austeros. Suas casas, a languidez das paisagens e os trajes femininos compõem um estudo prévio para o endereçamento dos medicamentos. Assim, os ambientes domésticos nas imagens, incluindo todos os seus elementos (móvel, cortinas, tapetes, quadros emoldurados, luminárias e adornos), recebem os comprimidos conforme imagino desvios, rotas e temporalidades.

Os recursos de encenação impulsionados pela dramaticidade de suas cenas são adulterados com a invasão súbita de minhas mãos em quadro, uma maneira de enunciação ou mesmo uma colagem. Esse aniquilamento das imagens impressas de Hopper e o rastro de meu gesto em cena provocam uma destruição que nunca é total, mas substituível conforme a elasticidade temporal das composições. Ao adotar a montagem como elemento crucial para a eclosão de um tempo outro – afinal, são inúmeros os livros de arte que objetivam demonstrar o trabalho de artistas a partir de uma linearidade cronológica –, o vídeo organiza os planos em múltiplas janelas retangulares, informações técnicas e ensaios em língua portuguesa contidos na publicação. A intromissão ocorre a partir do movimento de passar as páginas da direita para a esquerda, sem redesenhar o enquadramento.

O gesto de tirar e colocar os comprimidos, mantidos em plano único, é apenas interrompido nos minutos finais, a fim de repercutir os primeiros cortes da imagem, que visam identificar em primeiríssimo plano os rostos de personagens que me parecem cruciais. As reproduções das pinturas não são apenas o “fundo” do vídeo, suporte para minha ação ou liquidação do fora de campo, mas ainda resultado da apropriação que comporta o desejo nada contido – por isso irônico – de provocar um diálogo com a tradição da história da arte. Pintura, vídeo e a finitude da vida desencadeiam e extrapolam o movimento, vestígios do efeito de montagem.

### **Câmeras aproximadas, possibilidades heterogêneas**

No vídeo de divulgação do filme *Algo do que fica* (Figura 3), lançado no primeiro semestre de 2017, interessa a memória convocada pelo ato de estar diante da imagem e, justamente tão próxima, o exame de sua textura, onde o corpo e o espaço pouco

revelados se indissociam. O filme trata da questão do acidente com o Césio-137 sem recuperar qualquer dado historiográfico ou “documental” e direciona sua atenção à fabulação de uma imagem intermitente da tragédia em Goiânia no final dos anos 1980. Proponho o rosto de um homem idoso que balança devagar ao som de uma música a repetir os versos *Eu amo Goiânia / Goiânia me ama*. A profundidade de campo anula os componentes espaciais, provocando uma mescla entre corpo e espaço, que, segundo Merleau-Ponty (2011),

Se o espaço corporal e o espaço exterior formam um sistema prático, o primeiro sendo o fundo sobre o qual pode destacar-se ou o vazio diante do qual o objeto pode aparecer como meta da nossa ação, é evidente na ação que a espacialidade do corpo se realiza, e a análise do movimento próprio deve levar-nos a compreendê-la melhor. Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 149).

Dois catadores de lixo na cidade entram em uma clínica abandonada, encontram uma máquina e a desmontam. Retiram a parte superior – que era de uma unidade de radioterapia usada para tratamentos contra o câncer – e a levam para casa, localizada no centro da cidade. Em seu interior havia um cilindro que continha 19 gramas de Césio-137, uma substância altamente radioativa. O episódio é considerado o maior acidente radioativo da história fora de uma instalação nuclear. Amplamente divulgada pelo governo do estado de Goiás, a campanha da música utilizada no vídeo tinha como objetivo central diminuir o preconceito com a cidade ao redor do país no começo da década de 1990.



Figura 3. Benedito Ferreira, *Algo do que fica*, 2017. Vídeo, 57". Foto: Frames de vídeo.

O *close-up* e o silêncio são as ferramentas que utilizo para desenhar o apocalipse imaginado – sem dragões, explosões ou carros em chamas. O sistema empreendido pela montagem reconfigura o prolongamento da cena na memória do espectador, especialmente o goianiense, como uma carta. Munido de significações e associações específicas, o espectador-montador organiza as imagens que vê e escuta com aquilo que sequer fora filmado, afinal “quando diante da imagem, estamos diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15). É possível evocar ainda uma imagem dotada de uma mitologia individual<sup>3</sup>, como definido por Borja-Villel, Chevrier e Pijollet (2013). Para eles, a mitologia individual aporta quando o artista molda sua própria história, sua biografia e cria seu personagem. Proponho uma ficionalização de um evento histórico a partir da eclosão de um personagem anônimo.

Nota-se que a irônica apropriação da música em *Algo do que fica* permite que a imagem adquira novos recursos de expressividade e que a montagem assegure a unidade do plano e o fluxo lento da tomada. O fragmento, deslocado de seu original, adquire limites não definidos e passa a ser visto como material desarqueologizado, tornando-se novas molduras que trarão também novas formas de pensá-lo. Somado a isso, a anulação da profundidade de campo, agenciada pela adoção da câmera aproximada, salienta a vulnerabilidade do corpo em cena e suscita o desejo de ver mais.

As tecnologias contemporâneas de vídeo são capazes de aumentar a densidade da água da chuva que cai no telhado coberto de musgos, recortar a poeira de um sofá e

aplicá-la no piso de madeira ou, através do plano detalhe, ampliar na tela de cinema a variedade de cores das escamas de um peixe. A textura garante as qualidades do sentido tátil, uma vez que também podemos reconhecê-la através da visão e não somente pelo tato. A proximidade de minha câmera com as imagens das obras e os comprimidos em escala aumentada evocam aquilo que Bernard Berenson (2014) nomeia de valores táteis – nossas sensações idealizadas de toque, estímulo que intensifica a vida, portanto a experiência.

Os valores táteis são enriquecedores e não estimulam apenas admiração, mas dão gratificação e alegria. Eles, portanto, fornecem uma base na qual, como críticos, podemos erigir nossos critérios de julgamento. Através de todas as épocas, e em todo lugar, sempre que uma representação visual seja reconhecida como obra de arte então como simples artefato, não importa quão elaborado, elegante e surpreendente, ela possui valores táteis. Pode ter muito mais além disso, que seja de maior ou menor importância ou absolutamente de nenhuma, mas para ser aceita como obra de arte estas outras atrações devem repousar numa base de valores táteis, ou estar em conexão íntima com eles. (BERENSON, 2014, p. 163).

Destaco a porosidade da textura das imagens a partir do plano detalhe, como em *Nenhum* e em *Finito*, os mistérios do fora de quadro da imagem. Essas articulações podem ser verificadas nos filmes *As mãos negativas* (1978), de Marguerite Duras, e *I'm Too Sad to Tell You* (1971), realizado por Bas Jan Ader. No primeiro, acompanhamos de dentro de um carro um longo trajeto pelas ruas de Paris, enquanto uma voz feminina busca pelos primeiros vestígios humanos na Terra. As imagens e as palavras combinam tempos e espaços distintos, e o ritmo do plano contínuo intensifica-se com a trilha sonora e o pulular da luz do sol. A permanência do plano detalhe, que acompanha quase em silêncio minhas mãos posicionando os comprimidos, aproxima-se do segundo filme, cuja natureza em preto e branco e sem som prolonga a imagem do artista a chorar continuamente enquanto é atempado pela melancolia do dispositivo.

Assevero mais uma vez o gestual na desmantelação dos objetos que compõem a instalação *Finito*. O trabalho é composto de fotografias amadoras de registros familiares, que geralmente são adquiridas em antiquários de grandes capitais, e pregos de diferentes espessuras e tamanhos (Figura 4). As imagens mostram personagens alocados principalmente entre as décadas de 1930 a 1950 e possuem como cenas recorrentes os aniversários, passeios na neve, registros de batizados, cerimônias e formaturas. Ao adquirir a primeira fotografia, questionei-me a respeito de sua origem e de meu direito sobre ela. Na ausência de seus “proprietários”, as



fotografias por mim desarquivadas buscam mais capturar que representar, pois “capturar algumas forças, alguns movimentos, algumas intensidades, visíveis ou não; não é representar o real, mas produzir e reproduzir no visível (não o visível)” (ROUILLÉ, 2006, p. 38)<sup>4</sup>.



Figura 4. Benedito Ferreira, Finito, 2017. Instalação de fotografias.

A perfuração das imagens fotográficas com os pregos em superfícies lisas e brancas dos espaços expositivos almeja o nascimento de uma segunda coleção, que exige um espectador intruso, capaz de dar conta da heterogeneidade geográfica e cultural dos retratos. Assim, as fotografias não estão ligadas somente à típica indicialidade da imagem, mas passam a referir-se também a um conjunto mais amplo e complexo. Se o cinema elege os recursos de montagem para a reconfiguração do jogo das imagens domésticas<sup>5</sup>, opto pela aniquilação e aperfeiçoamento de minha coleção de fotografias sem dono e que, ao reconfigurá-las a partir de dois movimentos (montar e perfurar), atribuo um novo paradigma. A curadoria de pregos e as marcas de tempo dos papéis fotográficos colaboram com a artificialidade da constituição de uma ideia

do núcleo familiar e promovem combinações que, conferidas isoladamente, não surtem o efeito destrutivo desejado. Consoante a isso, “[...] o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações.” (AGAMBEN, 2009, p. 71).

### **Montar, topografia infinita**

Gosto de pensar na deambulação da câmera de Duras, que, ao contrário do movimento da cabeça de Ader, amansa o corte através da articulação das palavras. As imagens, quando colocadas lado a lado, formam o substrato de um solo rochoso. Ao experimentar o desenho de montar as fotografias de *Finito* lado a lado e em formato horizontal, busco ficcionalizar uma genealogia entre elas, demonstrando o princípio do corte cinematográfico estabelecido pela narrativa clássica. Essas sequências de imagens fotográficas, organizadas de forma contínua, adquirem uma aparência similar àquilo que fazemos munidos de ferramentas e acessórios digitais de edição de imagens. Enquanto *Nenhum* e *A galáxia de minha avó* determinam de antemão o terreno para o espectador-montador estabelecer sua metodologia de ação, o curtíssimo *Algo do que fica* opera no mistério, um deslize para o inalcançável. É comum entre artistas o uso da expressão “ilha de edição” para designar o ambiente e seus dispositivos eletrônicos que tornam possível a edição de imagens, encabeçada por um montador que trabalha isolado na organização criativa dos arquivos. Essa curiosa imagem da ilha é combustível para a montagem dos vídeos – uma investigação de dentro para fora.

### **Nota**

---

<sup>1</sup> O artigo apresenta discussões que estão sendo realizadas em pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), linha de pesquisa: Arte, imagem e escrita.

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://www.rogerioreis.com.br/ninguem-e-de-ninguem>>. Acesso em 10 fev. 2020.

<sup>3</sup> Esta abordagem estava presente na exposição *Formas Biográficas: construcción y mitología individual*, que permaneceu de novembro de 2013 a março de 2014, com curadoria assinada por Jean-François Chevrier, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Desmistificando as tradições modernas, o projeto curatorial propõe uma revisão da arte do século XIX até o contemporâneo, tomando como ponto de partida duas figuras literárias, Gérard de Nerval e Franz Kafka.

<sup>4</sup> No original: “la photographie est donc une machine à capter plutôt qu’à représenter. Capter des forces, des mouvements, des intensités, des densités, visibles ou non; non pas représenter *le réel*, mais produire et reproduire *du visible* (no *le visible*).

<sup>5</sup> Recordo o vídeo *Ilha de Berkeley* (1999) em que o artista Guy Ben-Ner constrói uma ilha deserta no centro da cozinha da casa de sua família. As montagens de seus filmes de tecnologia caseira proporcionam uma liberdade de explorar com humor os temas de família.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- BERENSON, Bernard. **Estética e história**. Tradução de Janete Miches. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BORJA-VILLEL, Manuel J.; CHEVRIER, J.-F.; PIJOLLET, É. **Formas biográficas: construcción y mitología individual**. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Siruela, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens Apesar de Tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível – Estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ROUILLÉ, André. **La photographie: entre document et art contemporain**. Paris: Gallimard, 2006.

## Benedito Ferreira dos Santos Neto

Artista visual e pesquisador. Doutorando em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestre em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Contato: benedito@beneditoferreira.com