

**UNIVERSIDADE PAULISTA - UNIP**

O Aleph de uma imagem  
documental

Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Comunicação da Universidade  
Paulista – UNIP para Obtenção do título de  
Mestre em Comunicação sob a orientação do Prof.  
Dr. Juan Droguett

Elisandro Aparecido Ascari

São Paulo

2007

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE PAULISTA - UNIP**

## O Aleph de uma imagem documental

Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Comunicação da Universidade  
Paulista – UNIP para Obtenção do título de  
Mestre em Comunicação

Elisandro Aparecido Ascari

São Paulo

2007

Ascari, Elisandro Aparecido

O Aleph de uma imagem documental / Elisandro Aparecido Ascari. – São Paulo, 2007.

172 f.

Dissertação (Mestrado) – Apresentada ao Instituto de Ciências Sociais e Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2006. Área de Concentração: Comunicação e cultura midiática.

“Orientação: Profº. Dr. Juan Guillermo Droguett”

1. Comunicação 2. Cinema 3. Recepção 4. Movimentos culturais  
I. Ascari, Elisandro Aparecido. IV. Título.

## Resumo

“O Aleph de uma imagem documental” é o título desta dissertação que tem como principal objetivo tentar demonstrar como a imagem constitui a matéria-prima do universo documentário. Ela trabalha o movimento e as três instâncias da produção da imagem: dispositivo da câmera, enquadramento dos planos e a montagem, todas atreladas aos processos criativos do documentário. Usa também como suporte o filme documental **Nós que aqui estamos por vós esperamos** (1999) de Marcelo Masagão, para mostrar como a analogia estabelecida com o **Aleph** se aplica ao processo de criação na tentativa de representar o tempo e o espaço da época moderna, configurando uma grande alegoria do que foi o século XX: uma prefiguração da contemporaneidade.

O problema abordado parte do princípio de que o imaginário cultural, referido nas cenas propostas do documentário de Marcelo Masagão possui o intuito de fundir os aspectos históricos do período em questão com as imagens do próprio documentário e os efeitos que tal fusão pode provocar no receptor e a identificar as transformações que a modernidade trouxe como novidade em termos de comportamento e dos modos de subjetivação.

A principal contribuição deste trabalho, que justifica a elaboração desta dissertação, é o uso metafórico da imagem literária do Aleph de Jorge Luis Borges e o método abdutivo de Charles Sanders Peirce em uma leitura do que pode ser a intenção comunicativa do gênero documentário.

A hipótese formulada referencia o caráter abdutivo do documentarista que, “persuadido” por suas próprias descobertas, procura integrar sua produção indutiva criando

um produto cultural capaz de interpretar uma necessidade latente de informação e de crítica sobre os “fatos” que marcaram a época.

Os procedimentos metodológicos empregados partem de uma pesquisa bibliográfica a respeito das teorias peircianas para aplicá-las à produção documentária nos três eixos: câmera, plano e montagem. Salientam a decupagem pormenorizada do documentário **Nós que aqui estamos por nós esperamos** e analisam algumas cenas que possuem caráter enunciativo a respeito do imaginário cultural ocidental representado.

A fundamentação teórica que serve como base ao projeto é Charles Sanders Peirce no que se refere ao método abduutivo – fundamento científico da intuição, da descoberta e daquilo que o **Aleph** representa como metáfora. Vale-se das obras de Régis Debray - **Vida e morte da imagem** (1992) - e de Jacques Aumont - **A estética do filme** (1995) -, assim como de outros autores ligados à produção cinematográfica documental e às questões fundamentais do imaginário cultural.

Enfim, a dissertação tenta evidenciar a receptividade de um público “instruído” sobre os acontecimentos tratados no documentário **Nós que aqui estamos por nós esperamos**, para fundamentalmente, informar o receptor e despertar seu espírito crítico no processo de comunicação por ele estabelecido.

## Abstract

“The Aleph of a documentary image” is the heading of this speech, which objective is try to show how images constitute the raw material of the documentary universe.

It works the movement and three instances of the image production: camera devices, framing plans and assemblies, all of them usually to documentary creative process.

As support, the speech use the documentary movie “Nós que aqui estamos por nós esperamos” (1999) of Marcelo Masagão, to show how the established analogy with Aleph applies to the creating process, trying to represent the time, space of the modern time, configuring a big allegory of what was the XX century: a representative contemporarily.

The problem boarded goes of the principle that the cultural imaginary, showed on the scenes of Marcelo’s documentary wants to join the aspects historic, of the period in question, with the own images of the documentary and the effects that such fusion can make in the receiver and identify transformations that modernity brought as new, in terms of behavior and subjectivities ways.

The main contribution of this work, which justifies the elaboration of this speech, is the use of the poetic image of Aleph de Jorge Luis Borges, and the abductive method of Charles Sanders Peirce in a reading of that can be a communicative intention of the documentary sort.

The formulated hypothesis show the abductive stamp of the documentations who, convinced by his own discovery, tries to integrate you inductive production creating a

cultural product able to interpret a latent need of information and a discussion about the facts that marked time.

The methodological proceeding came from a search about Peirce's theories to apply them to the documentary production in three axes: camera, plan and mounting. Stand out the particularity of the documentary "Nós que aqui estamos por vós esperamos" and analysis some scenes that has a declaring character about the representative occidental cultural imaginary. The theory base is from Charles Sanders Peirce in reference of the abductive method - scientific base of institution, of discovery and what Aleph represents. Been in use the works of Régis Debray – "Vida e morte da imagem" (1992) – and Jacques Aumont – "A estética do filme" (1995) – as well as other authors from cinematographic documentary and the basic question of cultural imaginary.

Finally, the speech tries to make clear receptivity of a instructed public about the events in the documentary "Nós que aqui estamos por vós esperamos", to bring information for the information in the communication process.

## SUMÁRIO

### **INTRODUÇÃO, 9**

#### **Capítulo I - A imagem, matéria propulsora do movimento, 12**

1. A descoberta da imagem, 15
2. Imagem e tempo, 36
3. O movimento pelo espaço cultural, 52

#### **Capítulo II - Três momentos da produção documentária, 68**

1. Iconofagia, 71
2. O rito da captura da realidade, 85
3. A produção midiática do documentário, 103

#### **Capítulo III - Ensaios sobre o imaginário documental, 112**

1. Abducidos pela imagem do ser humano pós- moderno, 114
2. Imagens de contrastes, 127
3. A visão periférica; um traço de identidade, 155

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS, 170**

### **BIBLIOGRAFIA, 173**

## Introdução

O título se refere à utilização metafórica da imagem literária do Aleph, no conto Jorge Luis Borges, por permitir uma analogia pertinente à questão do momento em que somos “abduzidos” a abstrair de alguma “forma” e de algum “lugar”, subsídios para a construção de uma mensagem de intuito comunicativo no tempo e no espaço através do dispositivo audiovisual. Como objetivo principal mostraremos que as instâncias criativas para construções de mensagens audiovisuais podem ser percebidas através do fenômeno abduativo peirsiano, que nos mostra um método capaz de sugerir uma imagem como princípio de uma narrativa fílmica, dando início a um processo complexo de criação de sentido, atrelado diretamente a esse dispositivo específico, o audiovisual e um gênero de produção fílmico, o documental.

No nosso objeto de análise, o filme documentário **Nós que aqui estamos por nós esperamos**, tentamos mostrar como as imagens audiovisuais podem influenciar o imaginário cultural, a ponto de justificar a criação de uma narrativa através de um conjunto de imagens de arquivos documentais e fictícios, gerando efeitos de sentido no receptor, de tal maneira que entenda, do ponto de vista do realizador, as transformações que a modernidade trouxe ao comportamento do ser humano contemporâneo. Esse caráter abduativo do documentarista se formula por meio do poder persuasivo que as imagens têm na produção de produtos culturais audiovisuais, podendo suprir a necessidade de informações e da crítica sobre acontecimentos que marcaram o século XX, de forma que possa tentar revelar os aspectos mais originais e criativos das imagens, que preparam o receptor para entender os aspectos mais relevantes da modernidade.

No primeiro capítulo, **A imagem, matéria propulsora do movimento** definiremos o conceito de imagem quanto ao seu valor histórico, mediante a sua descoberta e importância para o imaginário humano, relacionando-a ao conceito abduativo da criação documental. Para isto utilizamos metaforicamente o conto **O Aleph**, de Jorge Luis Borges, em sua representação literária para a percepção da imagem como o fator principal para a concepção do produto audiovisual documental. Junto com o filme documental **Nós que aqui estamos por nós esperamos** (1999), de Marcelo Masagão, que nos servirá de objeto audiovisual de análise para que possamos demonstrar a gênese criativa levando em conta o processo abduativo para a construção do gênero documental no audiovisual, relacionaremos o movimento com as questões ligadas à percepção do tempo dentro na obra fílmica e tentaremos demonstrar como um período histórico pode ser representado através de imagens documentais referente ao sujeito moderno, condicionando uma temática que oriente a criação documental audiovisual no filme **Nós que aqui estamos por nós esperamos**.

No segundo capítulo, **Três momentos da produção documental** dissertaremos, com base no filme documental **Nós que aqui estamos por nós esperamos**, a respeito do processo a que estamos expostos, na atual conjuntura, como consumidores de imagens e seus efeitos que podem ser produzidos nos processos de recriação da realidade dentro no filme documental. Será analisada a forma de captura, baseada em condições que sustentem a proposta de criação documental, sem que a realidade seja afetada na concepção documental através dos conceitos de enquadramento, planos, ângulos e movimentos de câmera. A finalização do documento audiovisual e seus efeitos produzidos

na representação da realidade podem apresentar a possibilidade de viabilizar a crença da representação como conceito de verdade, por meio das ferramentas inerentes à linguagem audiovisual como a montagem.

E no capítulo final **Ensaio sobre o imaginário documental** abordaremos questões relacionadas à imagem como fator principal na construção do sujeito pós-moderno e a influência que ela exerce para a elaboração da representação no audiovisual. Mostraremos através da decupagem, como a produção documental do filme **Nós que aqui estamos por vós esperamos**, se organizou para traçar uma narrativa temporal complexa de um século, utilizando imagens de arquivos audiovisuais e fotográficos em sua elaboração. Observaremos ainda como a recepção, através da crítica, estende o sentido contido no enunciado em uma perspectiva de continuação da obra.

## Capítulo I

### A imagem, matéria propulsora do movimento

O termo imagem, como definição, pode variar em espécie e pode nos levar às questões em seus diversos sentidos. As imagens podem fazer parte do nosso universo sensorial, como imagens visuais, auditivas, táteis, olfativas. Provocam sensações que acompanham idéias geradoras do que chamamos “imagem mental” (AUMONT e MARIE, 2003: 160).

Não nos serve aqui abarcar essa gama generalizada de definições, pois trabalhamos nesta dissertação com um referencial bem definido de imagem em movimento: a imagem audiovisual.

Ao intitular o primeiro capítulo como “A imagem, matéria propulsora do movimento”, especificamos que as imagens a serem abordadas no decorrer da dissertação são justamente as que promovem em nossos sentidos a percepção do movimento. Esse tipo de imagem encontra sua maior expressão no audiovisual, a partir de suas primeiras manifestações a serem vislumbradas com o advento do cinematógrafo até às mais requintadas, promovidas pelas novas tecnologias digitais contemporâneas.

A imagem audiovisual, como veremos no desenvolver desta dissertação, tem características próprias. São bidimensionais, ou seja, planas, e ocupam uma área visível a qual chamamos de enquadramento - espaço herdado, a princípio, da pintura e, mais tarde, da fotografia. Essas características atribuem uma forma específica na produção e ordenação da narrativa, produzindo efeitos de sentidos que interessam para a construção do filme documentário.

É esse recorte espacial, acrescido do efeito de movimento que o audiovisual propõe, que aplicaremos à idéia inicial, que é o título da dissertação “O Aleph de uma imagem

documental”, o qual se refere à descoberta das imagens em movimento como momento crucial para a criação e desenvolvimento de narrativas documentais.

Utilizaremos como objeto de análise o filme **Nós que aqui estamos por vós esperamos**, de Marcelo Masagão, produzido no ano de 1999, de acordo com as propostas relacionadas nos três itens deste primeiro capítulo: A descoberta da imagem, Imagem e tempo e O movimento pelo espaço cultural.

O conteúdo documental do filme nos indica a relação que as imagens utilizadas em sua construção têm com o tempo histórico referente a uma época e sua credibilidade, devido à força que essas imagens, capturadas no decorrer do século XX, foram utilizadas para a construção do filme documental - **Nós que aqui estamos por vos esperamos**.

## 1. A descoberta da imagem

*“... Senti um confuso mal-estar, que tentei atribuir*

*à rigidez e não ao efeito de um narcótico.*

*Fechei os olhos, abri-os. Estão vi o Aleph...”*

*(O Aleph, Jorge Luis Borges)*

O conto de Jorge Luis Borges, intitulado **O Aleph**, narra a história de dois personagens que debatem sobre o momento em que a criação se manifesta e propõe uma idéia a ser desenvolvida em termos de informação-conhecimento. Ao visitar o interlocutor da história, o senhor Carlos Argentino Daneri, o narrador, o próprio Borges, cujo intuito era manifestar seus pêsames pela perda de um ente querido do Sr. Carlos, vê-se numa discussão amigável sobre a natureza de um fenômeno particular que esse interlocutor tinha? vivido e denominado de **o Aleph**. Durante a sua estada na casa desses familiares, em que muitos aspectos peculiares são levantados em relação ao recinto, a falecida e o próprio interlocutor, o narrador manifesta, em seu discurso introspectivo, um desprezo cortês pelos duvidosos gostos literários do interlocutor, assim como pelas suas aspirações literárias não menos questionáveis. No devir dos acontecimentos, o interlocutor diz que está trabalhando há muito em um poema e toma a liberdade de ler uma estrofe. Após a leitura, o interlocutor comenta com estrondosa e exageradamente o teor épico da obra, não deixando de fazer apontamentos entusiásticos, usando palavras difíceis e observações extravagantes para

valorizá-la. Muitas estrofes foram lidas em seqüência e muitos outros comentários a elas foram atrelados. Ao término da “tediosa” sessão, os dois combinam um encontro para um outro dia para melhor falar sobre o poema. Com esse propósito, encontram-se na mesa de um salão-bar, onde o senhor Carlos volta a ler profusamente e a corrigir ao mesmo tempo as cinco páginas de seu poema “épico” e extravagante. Ao término da leitura, anuncia que tem intenções de publicá-lo. Internamente o narrador acredita que seu interlocutor o convidará para prefaciá-lo, mas seus medos são infundados, pois essa tarefa a outro é delegada. Os dois acabam por se despedir, mas marcam de se encontrar no Clube dos escritores na quinta-feira, no jantar semanal promovido pela instituição. Não muito entusiasmado, o narrador vê-se numa encruzilhada, pois no próximo encontro terá de manifestar-se sobre a obra, que não lhe era clara e, muito menos, virtuosa. Supõe então duas maneiras de lidar com o assunto: uma é confessar suas impressões, que com certeza não serão apreciadas pelo autor, e a outra é se esquivar do encontro nas próximas semanas. No entanto, o interlocutor não o procura nas semanas seguintes.

Depois de um certo tempo, o narrador recebe uma ligação do interlocutor que, agitadoíssimo, expõe um problema que o agonia. Os donos de um bar vizinho, a pretexto de ampliá-lo, anunciam que querem demolir sua casa.

A partir daí, começa a parte do conto que nos põe diretamente com a proposta da nossa escolha do título desta dissertação e deste primeiro capítulo. A construção de um documentário visa, em primeiro lugar, a transmitir uma informação, um conhecimento sistematizado sobre um determinado assunto, no qual o documentarista se envolve a fim de ser fiel aos fatos ou acontecimentos que marcaram um momento importante na história da civilização. Contudo, o documentário **Nós que aqui estamos por vós esperamos** (1999), de Marcelo Masagão, apresenta uma interpretação desses fatos e, valendo-se do processo de

criação, aqui entendido como “abdução”, cria imagens nas matrizes sonoras, verbais e visuais para demonstrar a relevância desses mesmos fatos que marcaram definitivamente o imaginário cultural da sociedade moderna.

As determinantes de tempo e de espaço na linguagem do documentário são cruciais para o entendimento que o receptor-espectador pode vir a fazer de um produto dessa natureza. Entretanto, o caminho escolhido pelo realizador nessa produção que nos servirá de suporte segue uma via bastante diferente em relação ao estilo que funde os princípios da linearidade. O que o documentarista traz à tona é uma síntese, algo assim como o efeito do Aleph em Borges.

Vejamos então a descrição dessa experiência real do Aleph no relato em que Jorge Luís Borges “toca” incondicionalmente o seu leitor, servindo-nos da analogia do processo criativo, no qual o documentarista citado apela para o seu receptor, fazendo-o adentrar nos meandros da crise da modernidade, valendo-se de um dispositivo comunicativo que procura atingir o ápice da comunicação na atualidade.

Abaixo, uma transcrição de uma parte do conto que inspirou tanto o título deste trabalho como o seu desenvolvimento.

“ - A casa de meus pais, minha casa, a velha casa enraizada da rua Garay! – repetiu, talvez esquecendo seu pesar na melodia da voz.

Não me foi muito difícil compartilhar de sua aflição. Já completos os quarenta anos, qualquer mudança é um símbolo detestável da passagem do tempo; além disso, tratava-se de uma casa que, para mim, aludia infinitamente Beatriz. Quis esclarecer esse delicadíssimo aspecto; meu interlocutor não me ouviu. Disse que se Zunino e Zungrí persistissem neste propósito absurdo, o doutor Zunni, seu

advogado, os processaria *ipso facto* por danos e prejuízos e os obrigaria ao pagamento de cem mil *nacionales*.

O nome de Zunni me impressionou; sua banca, na Caseros com a Tacuarí, é de uma seriedade proverbial. Perguntei se ele já se havia encarregado do assunto. Danieri disse que iria falar-lhe nessa mesma tarde. Vacilou e com essa voz plana, impessoal, à qual costumamos recorrer para confiarmos algo muito íntimo, disse que para terminar o poema lhe era indispensável a casa, pois num ângulo do porão havia um Aleph. Esclareceu que um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos.

- Está no porão da sala de jantar – explicou, com a dicção aligeirada pela angústia. – É meu, é meu; eu o descobri na infância, antes da idade escolar. A escada do porão é empinada, meus tios me haviam proibido de descer, mas alguém me disse que havia um mundo no porão. Referia-se, soube depois, a um baú, mas eu compreendi que havia um mundo. Desci secretamente, rolei pela escada proibida, caí. Ao abrir os olhos, vi o Aleph.

- O Aleph? – repeti.

- Sim, o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos. A ninguém revelei minha descoberta, mas voltei. O menino não podia compreender que lhe fosse concedido esse privilégio para que o homem burilasse o poema! Zunino e Zugri não me despojarão, não e mil vezes não. De código na mão, o doutor Zunni provará que é inalienável o meu Aleph.

Procurei raciocinar.

- Mas não é muito escuro no porão?

- A verdade não penetra num entendimento rebelde. Se todos os lugares da terra estão no Aleph, aí estarão todas as luminárias, todas as lâmpadas, todas as fontes de luz.” (BORGES. 1972: 168).

Tempo e espaço no Aleph se confundem e ganham intensidade na mente daquele que vive a experiência de ver e sentir que em um ponto do universo se concentra a verdade sobre o indivíduo e a humanidade se revela. Aleph é a primeira letra do alfabeto hebraico e nos aponta para o início, o começo de tudo. Na parte em que Borges, como narrador, tenta descrever o Aleph como “uma pequena esfera furta-cor, de quase intolerável fulgor”, ele nos lança para um universo de descobertas, nas quais as possibilidades se encontram de forma simultânea e infinita (BORGES, 1972: 170). Quando nos referimos a essas possibilidades, não estamos falando da infinitude de idéias que podemos trabalhar, e sim da infinitude de formas que podemos usar para desenvolver uma idéia, pois, já que as possibilidades não se esgotam no Aleph, subentendemos que a experiência do Aleph é uma escolha para a reconstrução do passado, do presente e do futuro.

O Aleph, para o personagem do conto de Borges, era um pequeno orifício por onde uma luz perpassava, abrindo todas as facetas das origens das idéias e do universo, um espaço que tudo continha, uma visão “metonímica” da vastidão criativa do homem, uma síntese do infinito que a mente pode recorrer para o iniciar a construção de uma obra. Borges escolhe, não por acaso, a gênese do alfabeto hebraico para representar esse início, mas não nos interessa aqui uma análise de autoria literária, e sim o empréstimo dessa idéia como princípio da construção da imagem documentária.

A análise de obras sempre se centrou num cartesianismo em que a *indução* e a *dedução* foram usadas como pressupostos para entender e decifrar a construção e a mensagem contida na transmissão da intenção comunicativa da obra. Assim, por um lado a *indução* se dá graças a certas circunstâncias de produção e à intervenção do fator criativo aplicado a ela; de outro, a *dedução* se apresenta pela finalização, isto é, pela obra acabada e

apreciada em seus efeitos estéticos, que podemos entender por toda e qualquer possibilidade do receptor ser atingido.

Propomos aqui, como Borges nos sugere, acrescentar um conceito para eleger o momento da criação, o momento em que a idéia nos arrebatava: o início, a gênese, a *abdução*. A imagem nos estimula a criar outras imagens, a juntá-las a ponto de transformar pequenas histórias em narrativas complexas e cheias de sentido. O método abduutivo propõe mostrar o momento fugaz no qual a idéia passa a ser lógica dentro do contexto da produção da obra, seja ela de cunho artístico ou documental.

Todo experimento nesse sentido pressupõe uma idéia do que é, o que se quer averiguar e quais são os seus possíveis resultados. Sendo assim, esse momento anterior, O Aleph, produz um efeito que levará à concretização do experimento. No entanto, a questão das origens das novas idéias nos leva a pensar em algo extralógico, “inexplicável” (GÉNOVA, 1997: 67).

O conceito de abdução encontra paralelo em todas as experimentações. Configura-se num processo de raciocínio no qual novas idéias surgem e, portanto, é o primeiro modo de “raciocínio”. Por serem as novas idéias frutos da abdução, toda investigação começa por elas (IBIDEM: 94). A abdução é o primeiro contato que o autor tem com a idéia para que se estabeleça o processo construtivo. Isso nos parece relevante destacar quando se trata da produção documentária e das possibilidades de ela ser criativa na sua intenção comunicativa.

Charles Sanders Peirce (1839-1914) diz que, necessariamente, as três categorias - abdução, indução e dedução - não acontecem em uma ordem, mas simultaneamente, como no Aleph, de Borges. Cabe salientar que no documentário **Nós que aqui estamos, por nós esperamos** logo no início nos deparamos com uma tela branca que, como o Aleph, é o

ponto no qual tudo acontece. A cor branca é a síntese das cores, ou seja, do que é visível. Eis portanto o ponto inicial em que a descoberta da imagem começa a gerar sentido.

A abdução é o âmago da visão criativa, pois possibilita iniciar um método de construção que introduz o conceito de criação, que geralmente é descartado do gênero documental devido à conotação associada à invenção, contrária a intenção documental que é corroborada por seu vínculo direto com a realidade. A nossa opção consiste em acreditar nas possibilidades irrestritas da imagem no seu devir, no próprio fenômeno do movimento e nos enunciados nele contidos.

O documentário concentra-se em fazer, por meio de imagens audiovisuais documentárias e ou ficcionais, uma síntese de como foi o século XX, abrangendo aspectos que estão diretamente ligados as grandes mudanças que o ser humano esteve exposto nesse período de tempo, visto não como uma seqüência cronológica de acontecimentos, e sim como o significado desses acontecimentos a partir dos efeitos que estes causaram na sociedade, seja no comportamento das pessoas ou nos modos de sentir e de pensar da contemporaneidade.

A idéia principal que funciona como um motivo para a sua construção é a morte, este mistério que assombrou a humanidade no pós-guerra e que instaurou a crise do sujeito. Essa idéia de transitoriedade eterna do sujeito serve como fator crucial na ligação de fatos que podem, muitas vezes, não ter conexão no tempo e no espaço, mas no audiovisual e sua capacidade narrativa acabam por conseguir surtir um efeito de sentido. O documentário começa com cenas que subentendem a vida, a dor, a morte e a esperança e, no seu decorrer, passa por aspectos que o diretor julgou serem mais importantes para justificar a idéia inicial da morte, mas sempre cita de alguma forma o período histórico do século XX. Em sua

totalidade ele é formado por blocos narrativos, nos quais não é respeitada uma construção linear dos acontecimentos por meio de imagens e sons.

O nosso objeto de estudo é o produto audiovisual do gênero documental representado pelo filme de Marcelo Masagão e suas peculiaridades inerentes à descoberta da imagem, pois muitas das imagens utilizadas pelo diretor são imagens dos primórdios cinematográficos. Mostraremos, neste item do primeiro capítulo, como a categoria da abdução aparece para dar uma compreensão melhor das fases de produção do documentário audiovisual, com ênfase na valorização do ponto de partida: a centelha que acende e nos proporciona uma experiência com “O Aleph de uma imagem documental”. A seguir introduzimos a parte inicial decupada do documentário, que justifica a premissa inicial abdutiva, pois se ajusta perfeitamente à idéia mencionada acima.

### **Início do filme**



figura 1



Figura 2

**Cena 1 (figura 1 e 2) :** *Tela branca, dois acordes dissonantes de piano pontuando os dois escritos iniciais do filme. Em fusão aparece o primeiro escrito “O historiador é o rei”/ desaparece em fusão e simultâneo aparece em fusão o segundo escrito “Freud a rainha”.*

Essa primeira cena marca o início do filme, intitulado “**Nós que aqui estamos, por vós esperamos**”, de Marcelo Masagão, lançado em 1999. Ela demonstra uma clara intenção de espaço vazio que aguarda seu preenchimento. Os acordes dissonantes pontuam o aparecimento das primeiras informações visuais, que são escritos significativos à abordagem temática que transcorrerá na obra. Esse som dissonante marca o disforme, sem contorno, pois o início não é a imagem, e sim o espaço reservado a ela, que menciona não o vazio, pois seria uma tela preta então, mas o branco que sabemos ser síntese de todas as cores. As palavras agem na orientação, dando o primeiro sinal de sentido, um caminho a percorrer em busca da narrativa que virá a seguir para a continuidade da obra.



Figura 3

**Cena 2 (figura 3):** *Inicia melodia de piano com tela branca se fundindo para panorâmica de nuvens vista de um vôo (plano geral em movimento). No canto superior direito surge um recorte de imagem. Nesta imagem, um soldado armado, parado na neve, sozinho com uma*



Figura 4



Figura 5

*lanterna, orienta comboio de caminhões vindo em sua direção. Nota que se trata de uma imagem em preto e branco, antiga, retirada de arquivos documentais do início do século XX. A imagem desaparece deixando a panorâmica de nuvens e a melodia como fundo sonoro. Entra os escritos em seqüência abaixo. Ao apagar um surge o outro e assim se sucede até o último.*

**Cena 3 (figuras 4 e 5):** Escritos: Pequenas histórias / Grandes personagens / Pequenos personagens / Grandes histórias / Memória do breve século XX.

**Som:** A música passa a pontuar com mais força, elevando o apelo melancólico.

**Cena 4 (figura 6, 7, 8 e 9):** *No canto superior direito surge imagem de dois indivíduos*



Figura 6



Figura 7

*ajoelhados que são executados por tiros de um fuzil (figura 6). Imagem desaparece.*

*Alguns segundos de vôo em nuvens (plano geral / figura 7) e surge outra imagem no canto superior direito de dois túmulos brancos com cruzeiras brancas em um cemitério (figura 8).*



Figura 8



Figura 9

*Imagens de nuvens desaparecem e cemitério passa a integrar todo o quadro (plano médio/ figura 9). Imagem . Um movimento de câmera se inicia fechando o quadro lentamente em direção às cruzeiras.*

Nunca a história foi tão retratada por meio de imagens como a do século XX, que foi marcado profundamente como a era da imagem em movimento. É aí que surgiu o cinema e sua capacidade de capturar e mostrar o que é visível. Nascido em um ambiente positivista, no apogeu da era moderna, o cinema herdou da fotografia a sua intenção de registrar e representar a realidade (SOUSA, 2004: 16). Desde o início, a transcrição direta da cena real era digna de créditos, dotando assim a imagem cinematográfica de valores documentais, arquivos presenciais de uma época singular em constante mudança. Logo a noção de que “a câmera nunca mente” foi adotada pelos que trabalhavam e exploravam esse gênero

audiovisual, o documentário. Mas as imagens dos primórdios do cinema, utilizadas no documentário indicam uma profunda reflexão sobre algo mais intenso e arraigado no ser humano, que tem a ver com os primórdios da própria origem da imagem. A necessidade de o sujeito criar imagens devido ao medo da morte, do desaparecimento, da brevidade da existência, cujo teor antropológico é parâmetro para reflexões desde eras mais remotas da humanidade, é o tema recorrente em toda obra documental de Marcelo Masagão.

Muito mais do que essa suposta e trivial percepção, as imagens que o ser humano moderno constrói hoje têm uma conotação mais profunda e nos remete diretamente aos primórdios da humanidade e sua gênese, a fim de que possamos compreender melhor a relação nada casual que temos com a imagem. Toda a aura que a circunda, hoje desgastada e banalizada pela sua exploração, produção e reprodução em larga escala, localiza-se temporalmente na relação que o homem teve e tem com uma verdade imutável e inesperada. A morte nos é tão presente quanto a vida que a antecede. Verdade única e irrevogável. Como existimos, também deixaremos de existir. Sua sombra está presente onde quer que haja vida, pois ela a arrebatara e dará sentido na duração do ser no tempo e no espaço. Se hoje ainda temos problemas em explicar, mesmo com o avanço do pensamento e da ciência, essa trajetória com final “trágico” sem apelarmos para a imaginação fantástica ou racional, pensemos em nossos ancestrais, cuja relação com a natureza, tanto de existir quanto de entender o existente, era precária e rudimentar. Eis aí um dos principais motivos, senão o principal, segundo Régis Debray, de o ser humano experimentar a imortalidade por meio das imagens (DEBRAY, 1992: 25).

Nos tempos paleolíticos, o homem teve a necessidade de se relacionar de uma forma peculiar com a sua morte e a das demais criaturas que o cercavam. Percebia que muitas coisas escapavam ao seu controle e, portanto, tinha de encontrar uma forma de se relacionar

com esses mistérios. Nasceu então as primeiras tentativas de entender, tentar controlar ou até mesmo ludibriar o destino, tanto o seu como dos outros seres vivos. O fantástico, o inteligível e o não visível teriam de se materializar para que pudesse se sentir mais seguro e conciliar o seu destino com o das criaturas restantes. Nesse contexto de descobertas surgem os primeiros esboços, desenhos feitos com intuito de aplacar o inevitável e tentar dominar, ou mesmo explicar, o mundo à sua volta. E essas imagens já nasciam com intenção de movimento. Na tentativa de se apropriar dos objetos reais, o homem paleolítico os representou com vida, em ação. Naquelas cavernas estão os primeiros ensaios do que viria a se concretizar com o cinema: a apreensão e projeção do efeito do movimento.

As primeiras imagens produzidas pelo ser humano vêm desse passado paleolítico distante, da incapacidade de compreender os fundamentos básicos e principais da vida: nascer, viver e morrer - abduzir, produzir e finalizar a obra - aparecer, movimentar e desaparecer. As primeiras imagens, portanto, antes da pretensão de realizar o que viria a ser chamado mais tarde de primeiras manifestações artísticas, tinham uma preocupação com um mundo mágico, misterioso e inatingível, inspirado na natureza incontestável e irrevogável da morte.

As manifestações representativas, por meio da experiência humana, com os desenhos rupestres pintados nas paredes das cavernas, com seus animais feridos e homens em plena caçada, podem também ser percebidos nas imagens de

“funerais ritualizados e acompanhados com ornamentos; o culto egípcio da morte denotado na riqueza de desenhos, [...] pinturas, esculturas e mumificação do mortos; as necrópoles etruscas; tumbas reais de Micenas com suas marcas funerárias em ouro; cortejos fúnebres lamuriosos das primeiras cerâmicas gregas;

baixos relevos das sepulturas romanas; catacumbas cristãs; necrópoles merovíngias do século VI;[...] relicários da alta Idade Média; figuras de bronze do século XI; máscaras de cobre dourada do século XIII ,[...] pedras funerárias, estátuas sepulcrais, papas e santos ajoelhados nas tumbas renascentistas” (DEBRAY, 1992: 20).

A idéia da morte gerava questionamentos, mas de qualquer forma uma atitude deveria ser tomada, pois o pensamento da não existência, da impermanência, da transitoriedade do ser humano, não seria aceita. As respostas a essas questões existenciais que nunca foram obtidas estão presentes até hoje no nosso imaginário cultural, que é entendido aqui como um reduto infra-estrutural, transcendental, que possibilita a realização e a representação de toda realidade historicamente produzida pela natureza interna e externa do ser humano.

Essa tentativa do ser humano paleolítico era para obter controle sobre o incontrolável e mediar essa transformação, criando um lugar paralelo e transcendental para onde supostamente a vida continuaria. Se a vida passasse a não existir mais num lugar, então a outro ela deveria se dirigir, de modo que uma forma representativa se mostraria na criação e manipulação de imagens como atenuante ao seu desaparecimento. Essa experiência de retratar o mundo tal como nós o vemos é num dado momento uma forma de experimentar a sensação de controlar, de se apropriar dele. Nossa experiência de recriar “realidades” a partir das percepções humanas nos acompanha desde o momento em que o primeiro homem resolveu “sacramentar”, em cavernas, o que era perceptível, isto é, como ele experimentava o mundo a partir de sua impressão assombrosa causada pelo sentimento da falta de controle sobre ele.

“O nascimento da imagem está unido desde o princípio à morte. Mas a imagem arcaica surge das tumbas, é como repelir o nada, para prolongar a vida. A plástica é um terror domesticado. Daí, à medida que, se elimina a morte da vida social, a imagem será menos viva e menos vital nossa necessidade delas”. (DEBRAY, 1992: 23).

Eis aí o forte simbolismo que as primeiras cenas do documentário insere no pensamento. O âmbito mitológico do paraíso celestial, corroborado por nosso imaginário e representado pelas nuvens, em contraponto com o inegável destino da vida material com seus despojos depositados em um cemitério. As cenas iniciais do documentário, “Nós que aqui estamos, por vós esperamos”, sintetizam toda a mensagem que a obra explorará por meio das imagens dos acontecimentos, aos olhos do autor e diretor do filme, que representam historicamente momentos em que o sujeito moderno viu-se diante dos dilemas de modificar e reavaliar seus valores construídos até então e permeados pela constante presença do desaparecimento. A idéia de morte, elaborada pela narrativa do filme, tem como efeito mostrar a trajetória temporal da vida e o seu sentido presente na condição humana. A imagem audiovisual assume aqui grande importância na avaliação das conseqüências das atitudes humanas.

O filme também demonstra uma preocupação com a questão do valor documental da imagem. Tudo o que é documentado com fotografias e filmes pode ser justificado pelo nosso medo ancestral de essas coisas desaparecerem.

“De nada fazem tantas fotos ou películas como daquilo que se sabe que está ameaçado de desaparecer [...] com a ansiedade de quem tem os dias contados se aumenta o furor documental” (DEBRAY, 1992: 25).

Eis porque a idéia de copiar ou representar nos guia neste mundo, onde os indivíduos ou as coisas podem, de um momento para outro, deixar de existir. A memória simplesmente não basta: temos de provar que algo existiu, ou até mesmo que exista, através de imagens.

O documentário de Marcelo Masagão, além de invocar a idéia da transitoriedade humana, utiliza-a em imagens com o fim de traçar uma idéia narrativa para o contexto de modernidade que permeou o século XX, contexto marcado pela violência das guerras modernas e por seu poder altamente destrutivo. Assim como se industrializaram as coisas, a morte também foi industrializada. Dentre todas as possibilidades que poderíamos escolher para narrar essa época, podemos dizer que a morte foi a “centelha” que fez amalgamar todo um contexto histórico extremamente relevante, assim como o crítico.

Essa escolha, dentre as infinitas possibilidades que **O Aleph** de Borges nos anuncia, possibilita lidar criativamente com a realidade sem deturpá-la ou alterá-la. O fenômeno abduzido da criação da imagem nos conduz por esse universo: o instante em que se concebe e legitima a idéia que conduzirá ao desenvolvimento de imagens audiovisuais. No entanto, Debray aponta para um problema: o propósito das imagens em tempos passados pode não ser o mesmo de agora, não mais se sustentam. A imagem cinematográfica veio dar movimento ao que outrora era estático. Seus valores originais não estão mais presentes, ou melhor, estão enfraquecidos. Podemos dizer que a imagem está sendo desvalorizada, conseqüência da exploração ininterrupta por meio da reprodução em série. Imagens por

todos os lados que a visão alcança são um marco dos tempos atuais. A banalização crescente tornou-as desprovidas da vida que pretenderam emanar outrora.

Ao medo do ser humano ancestral de desaparecer proporcionou uma grande experiência para a sua capacidade criativa, mesmo que sem consciente intenção. A imagem é fruto desse sentimento e das tentativas técnicas de representação do mundo.

Como conseqüência de o medo ser mais forte que a técnica, a magia tornou-se a força motriz da materialização da imagem no mundo antigo, que se concretizou visualmente na criação do ídolo, um substituto personificado numa representação de divindade. A concepção do termo “arte” só aparece na história humana quando o sentido técnico se sobrepôs ao medo e modelou materiais para a apreciação visual. De qualquer forma, foi nesse contexto que o homem, sem renegar seu passado, conseguiu aplacar o inexplicável da finitude humana presente em toda a sua existência. O fazer imagens, mesmo não tendo hoje a carga significativa de outrora, não deixa de exprimir os mesmos sentimentos que nos aproxima do poder da criação cósmica, dando, somente nesse momento, a impressão de controle sobre o que está sendo criado (DEBRAY, 1992: 28).

A arte visual propriamente dita começa quando o ser humano se torna independente do domínio obscuro da mente. A modernidade e suas descobertas proporcionaram uma objetividade quanto à sua necessidade de criar imagens e passar a observar a realidade de uma forma direta, não para abstrair dela conotações mágicas para que seja necessária a sua criação, mas somente para observar verdadeiramente o espaço, o tempo e os corpos presentes ao seu alcance.

Quando falamos, hoje, de audiovisual documental, falamos do visível. Não afirmamos que o medo deixa de existir no artista, tampouco a busca de sentido e da existência do não visível, mas o transcender representativo já não é mais baseado numa

doutrina do fantástico religioso que imperava outrora. A imagem ocupa um papel menos idólatra e mais prático. Ela está subordinada não ao metafísico, e sim ao material, ao seu poder de persuasão puramente estético em função de um mundo cada vez mais saturado e dependente delas. Tudo é imagem e passível de ser traduzido por ela; as principais instituições são imagens, o progresso é imagem, os valores culturais são imagens.

Em uma era na qual o visual (entendamos também audiovisual) é o modo mais usado para a comunicação na sociedade, tanto para justificá-la quanto para alimentá-la, a imagem torna-se sua matéria-prima mais valiosa e passível de adquirir valores muitas vezes duvidosos, efêmeros, de consumo rápido, com características de mercadorias perecíveis e, no entanto, sempre presentes e renovadas. Não importa a época em que buscamos valores referentes aos modos representativos da imagem, pois eles estão presentes em todas elas, de formas diferentes, como herança da verdade mais contundente da existência: o deixar de existir. No entanto, o documentarista agrega valor às imagens utilizadas, pois elas podem adquirir sentidos no contexto narrativo no qual ele as inseriu.

Hoje percebemos que existe a preocupação de registrar tudo, documentar na forma visual, tal é o medo de as coisas não estarem mais aqui amanhã. Nesse sentido, ressaltamos o valor inegável do documento audiovisual e sua necessidade, não só de representar, mas também de criar e recriar representações sobre e para a existência humana.

“Olhar não é receber e sim ordenar o visível, organizar a experiência. A imagem recebe seu sentido do olhar, como o escrito da leitura, e este sentido não é especulativo e sim prático” (DEBRAY, 1992: 30).

As transformações culturais das imagens não são independentes dos fatores técnicos inerentes à sua formulação em cada época. Não podemos ver obras de outrora e decifrá-las com códigos aplicados às produções atuais. A discrepância temporal poderia levar-nos a erros de julgamento e valor. Tampouco podemos confundir a figura real com a projetada pela película cinematográfica, pois representações sempre serão representações e nunca a realidade. Dessa maneira, incito o leitor a sempre diferenciar não só o objeto real, como também o tempo em que ele está inserido, para uma apreciação adequada de suas possíveis mensagens como representações em imagens.

A história da evolução do visível é cheia de peculiaridades e recortes, mas se mostra em três momentos cruciais para seu entendimento, segundo Régis Debray: o olhar mágico, o olhar estético e o olhar econômico (DEBRAY, 1992: 39).

A primeira fase se refere ao ídolo no momento histórico em que o valor representativo é caracterizado pelo poder sobre o que é representado por meio da mediação entre a vida e a morte. Pertence a um tempo passado e anterior aos pensamentos da era moderna da humanidade, dotando a imagem de valores sobrenaturais e transcendentais; a segunda se refere à arte como o valor estético, suplantando o teor mágico do legado deixado pela primeira, no qual a imagem adquiriu um valor mais representativo do que é visível, mas ainda dotada de uma aura de valor único, intermediando o antigo e o moderno; a terceira, ao visual e sua capacidade extraordinária de reproduzir industrialmente as imagens, fazendo-as obter caráter e valor econômico-sociais na sociedade moderna. É a era da reprodução em série e para a massa por meio de seus maiores expoentes na fotografia e no cinema.

Essas três fases mostram, de uma forma sucinta, a história do surgimento e da evolução das representações imagéticas feitas pelo ser humano, além da sua relação de

valor e mental com elas. Esses argumentos deixam claras as necessidades de precisarmos de referências para continuar a trajetória e organizar o mundo real com o seu semelhante imaginário: “Mais que visões, aqui há organizações do mundo” (DEBRAY, 1992: 39). A idéia da morte como efeito da trajetória temporal da vida está diretamente ligada à condição humana e vem a ser o cerne abduativo do filme documental “Nós que aqui estamos, por vós esperamos”, de Marcelo Masagão, pois está expressa na abrangência temporal do século XX, período em que somente algumas gerações puderam coexistir.

Tudo o que é documentado com fotografias e filmes é feito por causa do nosso medo ancestral dessas coisas se findarem. Eis porque a idéia de copiar ou representar nos guia neste mundo onde os indivíduos ou coisas podem, de um momento para o outro, deixarem de existir. A memória simplesmente não basta; temos de provar que algo existiu ou que continue existindo por meio de imagens. Pretendemos, com o nosso estudo mostrar como as representações audiovisuais, a partir de uma idéia, são passíveis de exercícios abduativos para a sua concepção. A representação documental sempre será algo que estará no lugar do que chamamos de passado e ao qual só teremos acesso por meio dela. Então podemos dizer que uma imagem documental é a escolha de uma entre infinitas possibilidades que **O Aleph**, de Borges, nos sugere. Percebemos que os valores dados à imagem nos primórdios da civilização encontram ecos no presente. Eis porque tanta ênfase, dada até aqui, para o surgimento da imagem como fenômeno de transcendência e alcance mágico, mesmo em um período no qual o pensamento positivista moderno imperou como premissa explicativa dos fatos de natureza humana.

O fenômeno abduativo da criação da imagem nos conduz por esses universos; o instante em que concebemos e legitimamos idéias que conduzirão para o desenvolvimento

de representações imagéticas autorizam-nos a entrar em contato com a experiência mágica/estética/econômica na concepção do audiovisual.

Este item destinado à descoberta da imagem tem como propósito localizar, no filme documental “Nos que aqui estamos, por vós esperamos” e sua temática, a proposta da dissertação, que é justificar o momento abduativo da concepção da obra, o ponto inicial para o seu desenvolvimento, assim como o valor representativo que a imagem nos oferece historicamente como documento. E isso está concretizado em suas primeiras cenas, comentadas no início do capítulo: as nuvens, o caminho, a morte, o simbolismo da cruz.

Notaremos que não só no começo o autor e diretor se faz valer de imagens de arquivo para contar a “BREVE HISTÓRIA DO SÉCULO XX”. São imagens produzidas no decorrer do período em película cinematográfica, em vídeos, fotografias e artes gráficas, montadas, truncadas, fundidas e acompanhadas de uma sonorização, justificando a idéia principal que as alimenta. Para darmos seqüência à proposta e justificar o processo abduativo que indicamos neste primeiro item do capítulo, temos então de dar continuidade ao experimento. E o movimento não seria percebido sem a presença do tempo em que se permite o seu desenvolvimento e sua percepção. A seguir, no segundo item deste capítulo, trataremos das questões referentes ao tempo, percebido pelo efeito do movimento das imagens, e também do seu papel na criação e na condução narrativa documental por meio de seus artifícios na elaboração da mensagem audiovisual.

## 2. Imagem e Tempo

No livro, “A era das revoluções”, Eric Hobsbawm comenta os principais aspectos que definiram a era moderna como a mais transformadora do ponto de vista social, econômico e cultural e, acima de tudo, como um período de tempo extremamente curto, levando em conta os processos anteriores que causaram modificações.



Figura 10



Figura 11

*Cenas de relógio sugerindo o tempo como principal fator de modificação junto com imagens truncadas de linhas de produção industrial ( Figuras 10 e 11).*

Dentre os aspectos mais contundentes da modernidade estão: ruptura com o passado próximo, modificação de tradições, grandes descobertas científicas, industrialização da produção, produtos culturais e surgimento dos meios de comunicação de massa. O documentário aborda, de forma sistemática, esses aspectos ligados à questão da disseminação de guerras em larga escala que assolaram o século XX. Na cena em que

mostra as quatro personagens (Picasso, Lênin, Freud e Einstein) expoentes do século XX, fica claro que a reflexão sobre os aspectos acima assume grandes proporções em todas as áreas do pensar e do fazer humano. E para acentuar o dinamismo com que esses assuntos são tratados, um frenesi de imagens truncadas e com movimentos acelerados é apresentado no fundo. Por meio de imagens da época e de seu valor documental, truncadas e fundidas num processo dinâmico de montagem, juntamente com uma melodia ao piano, o realizador mostra as idéias que Hobsbawm defende como fatores de modificação e transição em todas as áreas de atuação do sujeito na modernidade. Elas afirmam o momento em que o sujeito do século XX, o sujeito moderno, está submerso em um mundo de constante mudança em todos os aspectos. Como disse Ortega y Gasset, “Eu sou eu e minhas circunstâncias”, o sujeito é o indivíduo mais o meio que o influencia.

Se há mudanças, o movimento está presente como fator perceptível, como fenômeno orgânico responsável pelo constante trânsito dessas mutações. Por meio de um trecho decupado do documentário, um trecho que se refere de forma substancial ao momento histórico e ao poder que o tempo exerce nele, abordaremos o significado do tempo para a imagem audiovisual documental, como o utilizamos e como o percebemos.



Figura 12



Figura 13

**Figura 12:** *Seqüência de imagens em mosaico de linhas de produção em fábricas, metrô em movimento, construções, operário, aparelhos telefônicos. Aparecem os dizeres: “Pelo túnel, o metrô. Pelo fio, a fala”. Desaparece.*

*Imagens de telefones, números, telefonistas trabalhando, fios de telefone, pessoas trabalhando, fresas industriais, operários, mais fios.*

*Pessoas lendo jornal, máquina de escreve, trens, imagens em constante movimento.*

*Aparecem dizeres: “Garotas trocavam o corpete pela máquina de escrever”.*

*Máquinas registradoras, teclas com letras embaralhadas, impressoras gigantes.*

*Aparece homem com máscara contra gás.*

**Figura 13:** *Em meio a esta orgia frenética de imagens em movimento, surge no canto superior direito o retrato (rosto) de Pablo Picasso e, simultaneamente, os dizeres: “Os quadros já eram Picasso”.*

*Alguns segundos, sobre o frenesi de imagens, surge a frase: “Os sonhos já eram interpretados” e simultaneamente aparece o rosto de Freud no canto inferior direito.*

*Acompanhando esta lógica surgem os dizeres: “na Rússia” e simultaneamente o retrato de Lênin.*

*Surge a equação “ $E=mc^2$ ” e simultaneamente o retrato de Einstein.*

Esses quatro pensadores ficam somente com os rostos expostos no quadro, enquanto uma avalanche de imagens truncadas, em branco e preto e com teor de documentação visual, fazem uma referência à modernidade e seu apogeu revolucionário industrial, ligando tudo que o homem criou até aquele momento à uma idéia de “descoberta”, ruptura, transformação, velocidade e ilusão.

Vivemos numa realidade em que a necessidade de tudo ser medido e localizado numa temporalidade predeterminada aparece como fator intrínseco na determinação de valores e na manifestação do ser humano. Por meio do tempo podemos compreender como se organiza o mundo e como ele nos afeta perante suas manifestações visuais. O visual é percebido e traduzido em informações que podem se apresentar de diversas formas, sendo as mais importantes as espaciais e temporais.

As primeiras requerem uma atenção à percepção visual, ou seja, à imagem pura como forma perceptível que ocupa um determinado local e volume no espaço visível do audiovisual; as segundas são percebidas como manifestações da duração da presença dessas imagens ou mesmo a sugestão de uma época a que elas se referem. Essas duas formas reúnem características que nos levarão a refletir sobre sua dimensão de grandeza, tamanho, distância, estética, movimento e tempo. Esse pensamento está ligado ao modo como é construído o audiovisual e de como podemos observá-lo de duas maneiras para o nosso estudo: o “quadro”, ou seja, o que é visível dentro do espaço concreto do audiovisual e o “tempo”, que permeia o movimento usado para construir a mensagem, sua duração enquanto realidade observada e o tratamento dado ao fenômeno do tempo enquanto presença. Portanto, perceber o tempo, como é manipulado dentro do aspecto formal, é fundamental para que o compreendamos como fenômeno inseparável de nosso objeto, a imagem – matéria propulsora do movimento.

Compreender o tempo, “matéria não aparente” mas perceptível enquanto efeito, é o material de criação para a concepção audiovisual, um dos pontos fundamentais para esboçarmos nosso pensamento. Sua força moduladora do movimento - afinal, só percebemos o movimento pelo decorrer do tempo -, suprimindo ou acentuando a duração da ação, rege, de forma precisa, o efeito pretendido na construção audiovisual. O tempo

decorre justamente da percepção e da sucessão do movimento à medida que se apresenta como efeito visual da relação do ser com o espaço que ele ocupa, isto é, como é percebido e experimentado.

O movimento nos mostra o decorrer de algo que, não aparente, está legitimando seu ato, a ação motora. Algo mais que o simples ato estético da locomoção, da trajetória e da interação entre seres e objetos animados, A duração do ato, o desenrolar dos acontecimentos a que estamos sujeitos indiscriminadamente. Não vamos nos ater a teorização sobre as questões físicas que explicam o tempo, mas julgamos necessário entendê-lo em suas duas formas principais: “o tempo objetivo e o tempo experimentado” (SANTAELLA e NOTH, 1997: 74).

O tempo objetivo e o tempo experimentado estão ligados a uma percepção que não está sob nosso controle: ele “está fora de nós”. Esse tempo composto se evidencia na ação que verificamos na natureza, como nas transformações decorrentes do seu efeito nos nossos corpos: o envelhecimento e a própria putrefação e desgastes. Santaella e Noth identificam três dimensões importantes desse tempo autônomo. A primeira se refere às questões naturais, que envolvem as espécies diretamente, e suas adaptações com os ciclos que regem o planeta, como o dia e a noite, as estações do ano, etc. O ser humano, com base nesse ciclo, criou formalmente uma medida temporal que supre sua necessidade de mostrar minuciosamente esse tempo independente através das horas e de suas subdivisões. O calendário também faz parte desse tempo cíclico. A segunda dimensão diz respeito aos eventos de ruptura da continuidade que podem atuar tanto no “mundo biológico” quanto no “físico-cosmológico” e nos quais os cataclismos são a sua maior expressão. A terceira pode ser identificada nas camadas geológicas que mostram claramente uma existência anterior, a evidência de uma temporalidade passada, indiciosa. A todo o momento estamos

experimentando o tempo e objetivando a sua percepção; portanto, trata-se aqui de um material indispensável para pensar toda e qualquer intenção de construção narrativa.

Essas idéias do tempo são necessárias para demonstrar que não há nada que não esteja ligado, direto ou indiretamente, ao transcorrer do tempo, pois tudo é percebido na sua presença. A percepção visual da imagem em movimento depende e é assimilada no tempo; assim, vemos que ele é primordial como a *matéria propulsora da imagem em movimento*. A percepção do espaço deriva da percepção do movimento dos corpos, nos quais está inscrita a passagem do tempo. Ao pretendermos entender o movimento e sua “simulação” por meio de representações audiovisuais, temos a necessidade de mostrar, num primeiro momento, como o movimento é construído e como é percebido dentro desse conceito e assim aplicá-lo às cenas decupadas no início do capítulo.

As imagens audiovisuais inscritas num enquadramento, seja ele no cinema ou no vídeo, são imagens fixas, estão inertes na frente do espectador e não apresentam, em si, deslocamento: o movimento do quadro não existe, o quadro não se desloca. O que supostamente se move é a sucessão de quadros, vista aqui pelo ponto de vista fotográfico.

Nesse espaço delimitado que nos apresenta a sensação de movimento se dá a sucessão de quadros chamados de fotogramas, recortes espaciais de imagens congeladas desprovidas de movimento. Visto pelo prisma da projeção cinematográfica, podemos perceber uma máquina fotográfica trabalhando numa incessante busca por imagens para conseguir sugerir o movimento, essa perspectiva nos põe diante da afirmação de que o movimento dentro do quadro é um efeito ilusório causado pela sucessão rápida de fotogramas. Assim também o acontece com o vídeo, mas com uma diferença: a sucessão de quadros não existe. Tecnicamente esta ilusão de movimento é feita “à medida que a intensidade luminosa da imagem varia de um ponto extremo da tela a outro ponto extremo,

numa varredura de pontos luminosos em linha horizontal”, modificando o quadro e estabelecendo uma sucessão progressiva de imagens congeladas que dará a ilusão do movimento. De qualquer forma, tanto em um quanto no outro, a característica de efeito ilusório de representação do movimento permanece. O audiovisual, seja ele explorado em suas variantes, se caracteriza em movimento por essas sucessões e pelo efeito que vem a causar no espectador sem que ele o perceba. Então podemos dizer que, se imagens em movimento se desenvolvem no tempo, o audiovisual trabalha formalmente com o tempo progressivo de apresentações de imagens fixas sucessivamente sobrepostas, desprovidas em sua unidade de movimento, mas não de tempo. Faz-se necessária esta pequena digressão sobre o dispositivo, a fim de que fique claro o entendimento das possibilidades de construção do movimento e a percepção do tempo por meio dele.

A construção da realidade em formas representativas no documento audiovisual é estimulada por essa formação, ligada à noção de captura e representação de uma realidade percebida. Ao aplicar esse pensamento às nossas premissas iniciais, citadas no item anterior, como abdução, indução e dedução, temos a intenção de olhar o movimento e a temporalidade em relação ao termo indução: a intenção de elaborar criativamente efeitos de sentido na construção do tempo e de justificar a idéia de promover a captura dele por meio de imagens em movimento. Na criação no gênero documental devemos levar em conta a natureza do movimento e como ele se apresenta à realidade percebida.

Ao pensar no tempo da imagem e mencionar a existência de dois tipos de tempo, o intrínseco e o extrínseco, a imagem propulsora do movimento adquire distintas conotações do ponto de vista da criação documentária.

O primeiro tempo, o intrínseco, refere-se a três pontos fundamentais, que são: aquele ligado ao “dispositivo”, à noção de temporalização que ele suporta enquanto imagem

produzida e apresentada. O audiovisual tem isso muito bem definido quando demonstra que sua produção tem uma temporalidade prevista de duração na feitura e na apresentação da mensagem; o tempo “da enunciação”, que aborda a questão do discurso elaborado e o tempo em que este é promovido. O tempo da enunciação é o próprio tempo do discurso. No entanto, ele é difícil de ser estipulado, pois o acesso a essa informação é geralmente restrito a quem produz. Esse tempo se refere à narrativa na duração dos planos puros. Ele é o tempo necessário à construção audiovisual; o tempo dos “esquemas e estilos”, que está ligado à forma de como ele é construído, levando em conta a sintaxe própria do audiovisual que abordaremos adiante referindo-nos à forma do tempo. O tempo intrínseco é referencial, formal, está demonstrado na matéria visual “palpável” dentro da imagem (SANTAELLA e NOTH, 1997: 75).

O segundo tempo, o extrínseco, aborda questões temporais sugerindo uma intervenção que, mesmo fora da imagem, não significa que a estará influenciando de alguma forma. São eles de três ordens também: o “tempo de desgaste”, ao qual qualquer matéria está sujeita em relação à sua existência e sua deterioração. É perceptível com o seu envelhecimento, resultado da ação direta do tempo e a corrosão de seu suporte material; “o tempo do enunciado”, que podemos chamar também de diegético<sup>1</sup>, representado, narrado. É o tempo a que se refere o discurso, ou seja, o tempo em que a história se desenrola. É a relação da imagem com seu referente e objetos que representa. São imagens de ordem figurativas, que são marcadas pelo tempo de seu referente, objetos e situações existentes com valores e histórias próprias. Esse tipo de imagem interessa ao documento audiovisual,

---

<sup>1</sup> Palavra de origem grega (diègèsis: narrativa). A diegese é a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos.

pois funciona como marcador de época, indicador de uma temporalidade pertencente a uma realidade que existiu ou mesmo existente. E são nessas imagens que o autor do documentário apóia sua referência ao gênero documental. Suas formas mais expressivas estão na vestimenta, na arquitetura, nas decorações.

Após um breve recorte do pensamento em relação ao tempo, e entendendo sua presença como fator crucial para a existência do movimento como efeito físico e estético, faz-se necessário mostramos dois momentos na construção do audiovisual e evidenciá-los em nosso trabalho. Podemos agora demonstrar o tempo em dois níveis, que julgamos ser de suma importância para a compreensão da construção do documento audiovisual: a forma do tempo e a percepção do tempo.

A produção audiovisual, em sua forma, baseia-se no movimento medido, recortado e escolhido; plano, cena e montagem; imagem, movimento e tempo. Nessa forma, consideramos a obra como uma narrativa, e portanto capaz de contar uma história, transmitir uma mensagem.

A cada imagem, consideramos um plano, e este como o menor enunciado narrativo. Aqui observamos o plano como signo audiovisual, ou seja, sua duração temporal num mesmo enquadramento.

Na sucessão de colagens de planos, temos a cena que nos dá a noção de narrativa que nos leva a um dos específicos da linguagem audiovisual: a montagem. A montagem tem como unidade mínima de significado o plano e se concretiza na junção de dois ou mais planos para se estabelecer. Portanto, a montagem para o audiovisual tem o mesmo sentido do sintagma para a lingüística. Em outras palavras, com um conjunto de planos interligados teríamos o mesmo efeito de um conjunto de palavras interligadas. Então, assim como a palavra é um signo para a lingüística, o plano é o signo para o audiovisual. Pensemos

também, não só nos códigos elementares constituintes da formação do enquadramento, mas suas “pontuações”, como os movimentos de câmera, relações audiovisuais (DELEUZE, 1990: 30). A narração torna-se consequência das próprias imagens aparentes e de suas possíveis combinações por meio do choque de planos. É a composição orgânica das imagens-movimento que, no campo prático do audiovisual, chamamos de montagem.

“A imagem-movimento não reproduz um mundo, mas constitui um mundo autônomo, feito de rupturas e desproporções, privados de todos os seus centros... a aberração de movimento que caracteriza [o audiovisual], liberta o tempo de qualquer encadeamento ... revertendo a relação de subordinação que ele mantém com o movimento normal”. (IBIDEM, 1990: 51).

Deleuze nos sugere que o movimento no audiovisual está profundamente marcado por essa montagem, pois o que vemos se movimentar realmente são as sucessões de planos que compõem a narrativa, dado que a própria tela e o fotograma permanecem inertes para o espectador. Esse movimento e o tempo que o opera nos interessa, e muito, pois é nele que toda a narrativa se organiza em mensagem no dispositivo específico que é o audiovisual.

Se observarmos o entendimento dessas idéias, pensaremos na relação do tempo com a produção documental, atentos ao processo de captura da imagem. Vemos aqui uma apresentação construtiva do audiovisual e como ela nos afeta. Desse ponto de vista, Noel Burch nos diz que: “O filme [audiovisual] é uma sucessão de pedaços de tempo e de pedaços de espaço” (BURCH, 1986: 25).

Por essa perspectiva, observamos que, na obra fílmica, recortamos o tempo em pedaços com informações precisas, escolhendo o suficiente para a satisfação do sentido e

“colando-o” em outro recorte, que necessariamente corroborará o anterior, e assim sucessivamente, até que se complete a intenção da mensagem. Vejamos o que essa idéia nos revela para um entendimento melhor da temporalidade inscrita na forma da produção audiovisual e como percebemos ou não a sua presença.

Ao observar nosso objeto documental finalizado e desarticular sua construção temporal, notaremos que sua principal característica é a de não mostrar uma continuidade linear em seu tempo, tomando por base o tempo objetivo e necessário para que completemos uma ação ou como vemos ou percebemos a realidade. Para nós o tempo é contínuo, nunca pára de nos estimular mentalmente ou organicamente. Não temos o controle, não podemos acelerá-lo ou retardá-lo, muito menos pará-lo; seu fluxo é intermitente e, como já mencionamos anteriormente, este é o tempo que está fora de nós.

A fuga da natureza temporal mais experimentada, a qual se apresenta na forma da realidade vivida, biológica e física, dá-se por meio da imaginação. Desligamo-nos dela e entramos num mundo interior, experimentando imagens mentais, subordinadas a um tempo paralelo, criado e regido por nosso imaginário. Portanto, no mundo representativo ele ganha características imaginárias, possíveis de serem controladas e dirigidas. Ele se torna objeto (material) de manipulação, que atende às lógicas mais improváveis e imprecisas, com efeitos e resultados mais inusitados, como podemos observar nas cenas da decupagem acima. Para se referir a uma idéia de caos organizado que a modernidade propõe, o autor demonstra, através dessas técnicas de montagem, que os fatores tempo e movimento são extremamente importantes no processo para que se obtenha o efeito desejado. Podemos emprestar de Freud na obra Teoria dos sonhos e o exemplo desses estímulos e a tentativa da reconstrução imaginária temporal, apontada por ele em sua obra sobre o trabalho onírico, para ilustrar melhor o nosso pensamento. Devido à dificuldade que temos de lembrar dos

nossos sonhos, sem o risco de perda de sua integridade, tentamos resgatar as imagens representativas e organizá-las numa temporalidade narrativa, para que tenham sentido na nossa concepção de realidade experimentada. Ao executar tal tarefa, estamos fazendo um exercício de montagem que se aproxima da realidade da montagem fílmica e da síntese do processo temporal demonstrado no filme. Eis aqui um processo passível de interferência criativa, sugerindo que todas as imagens que passem pelo dispositivo audiovisual, devido às inúmeras possibilidades que a montagem oferece, têm um caráter de invenção como conjunto, mesmo que seu vínculo com a realidade seja inquestionável.

Visto sob o prisma da montagem audiovisual, podemos dizer que qualquer resultado perde seu valor real, mesmo se tratando de uma matéria-prima capturada da realidade, até porque essa imagem nunca será o objeto, e sim um referente. Através desse ponto de vista, podemos até mencionar a ligação que toda obra audiovisual tem com a ficção: uma representação. A possibilidade de desarticulação da temporalidade da realidade no espaço ficcional é um dos fatores indutivos de apresentação e criação de representações, portanto uma das premissas que a dissertação aponta. Essa desarticulação material do tempo é crucial como ferramenta na criação, tendo como parâmetro a noção de percepção da realidade em tempo contínuo que necessariamente a obra acabada apresentará. O audiovisual, em sua natureza material, permite-nos criar outro tempo referencial, sem que esteja sujeito às leis do fluxo intermitente da percepção temporal a que estamos, em consciência, fadados a vivenciar em detalhes em nossa vida.

Nessa formalidade narrativa referente ao audiovisual, identificamos lapsos, brechas de continuidade temporais, que tornam possíveis essas manipulações de tempo e movimento que Noel Burch chama de “elipses” (BURCH, 1986: 25). O entendimento das elipses nos é necessário para compreender as interrupções do movimento na cena, com o

objetivo de controlar o tempo, em função do controle preciso do efeito pretendido, com a omissão de partes não significantes de uma ação. As elipses são artifícios que permitem “suprimir parte da ação” quando há a passagem de um plano para o outro na montagem com o objetivo de recortar a narrativa, tirando o que se poderia chamar de excesso, ou seja, imagens que não prejudicariam a intenção de sentido na cena. Faz-se necessário dizer que cena é o conjunto de planos referentes ao local em que se desenrola a ação (IDEM). A elipse atende à necessidade de síntese do tempo, sem dano para o movimento do conteúdo e sua mensagem. Traduz a própria mudança de plano em movimento, como de minutos em segundos, de dias em minutos, ou mesmo de anos em segundos. Essa capacidade de materializar ou formalizar o controle do tempo com a omissão de partes da ação, evidente em todo produto audiovisual que trabalha com uma temporalidade de produção prevista, é um método inerente à condição criativa de construção de narrativas com imagens em movimento. Sua duração como obra audiovisual apresenta cortes no tempo com junções de planos no material finalizado, ou seja, a mudança de planos no decorrer da cena. O conceito de elipse proporciona a retirada do supérfluo em detrimento do tempo necessário para o entendimento da mensagem. Esse poder de síntese da ação é manifestado através da manipulação do tempo e se concretiza no que já definimos anteriormente de “montagem”.

Podemos afirmar que a montagem audiovisual nos põe em contato direto com a construção da temporalidade fílmica. Esse conceito, que surgiu com a evolução da linguagem cinematográfica, tem suas raízes na representação do tempo pelo imaginário. Ao ter como premissa indutiva a montagem, podemos estabelecer como abdutiva uma noção anterior de articulação do espaço-tempo na obra audiovisual, que é chamado de “decupagem” (BURCH, Op.cit.: 25). Com o desenvolvimento potencial da linguagem

audiovisual, a articulação do tempo das imagens em movimento antecipou-se à sua captura. Devido a questões de ordem econômica e prática, as imagens tomaram forma antes mesmo de existirem, numa tentativa de prever e organizar o que seria capturado pelo dispositivo audiovisual. Nesse raciocínio, foi criada uma etapa anterior que compreendia traçar uma forma em que a produção de imagens seria auxiliada por um roteiro, um conteúdo organizado, no qual todo o processo de captação é pensado e metodicamente montado, indicando como deverá ser conduzida toda a construção da obra.

Não seria possível ao autor da obra, na qual apoiamos a dissertação, concebê-la sem lançar mão dessas técnicas que precisariam melhorar a articulação e o controle do tempo necessário para que se concretizasse o seu efeito. A decupagem se ocupa de dar o respaldo necessário a todos os envolvidos no trabalho e na técnica do roteiro descritivo, que envolve procedimentos bem detalhados em relação à escolha das imagens mais representativas da idéia, dos planos (tipos de enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera, luz, etc.), das seqüências de planos (montagem em ordem de narrativa), dos cenários, da direção de atores (que não vem ao caso por se tratar de um documentário), dos figurinos, etc.

Não nos interessa aqui questões ligadas à direção de atores e figurinos, pois nosso objeto documental não requer um cuidado com esses artifícios de ordem plástica devido ao risco de descaracterizar o gênero documental. Chamamos a atenção para as principais questões espaciais e temporais ligadas ao roteiro e também para a forma com que elas se manifestam na decupagem do espaço, concretizando-se nos enquadramentos (imagens escolhidas) e na decupagem do tempo estabelecido nas seqüências (montagem) como fatores passíveis de intervenções criativas em sua construção, sem que se afete o caráter pretendido pela obra audiovisual. Esses procedimentos ligados à forma fílmica não podem

ser excluídos de nossos estudos, pois participam de específicos inerentes ao constructo e desenvolvimento da imagem.

No documento audiovisual precisamos entender as interferências causadas pela supressão formal do tempo com intenções criativas, contanto que essas interferências não causem dano à informação correspondente à representação da idéia.

A questão do tempo também permeia a cena como representação histórica. A nós interessa esse tempo, de maneira que corrobore a veracidade com que a temática é conduzida. Se observarmos a flexibilidade que ele nos oferece, perceberemos que podemos não só alterar o tempo de duração mediante o trabalho no dispositivo, mas também trabalhar tempos diferentes, como passado e futuro separadamente ou simultaneamente dentro do presente, como acontecimentos históricos pertinentes e possíveis desdobramentos futuros devido à problemática apresentada pelo tema.

No filme **Nós que aqui estamos por vós esperamos** vemos que, em todo o momento, o tempo se desloca e muitas vezes se mistura, pois várias cenas truncadas ocupam simultaneamente o quadro. Eis a visão referencial de conteúdo ligado ao signo representativo da imagem demonstrado na diegese, ou seja, o período histórico ao qual pertence àquelas imagens. Esse fator é importante, visto do ponto de vista da obra, como um documento digno de ser memorável historicamente, até porque essas imagens, em sua maioria, são materiais de arquivos históricos utilizadas pelo autor. Esse tempo tem uma característica além da forma e não é passível de valores criativos, e sim constitutivos. Dizemos isso porque é um trabalho feito através de imagens que não foram concebidas pelo autor e portanto não foram passíveis de um planejamento para a sua captura, exceto as imagens referentes ao cemitério, principalmente o plano seqüência final. O tempo então

adquire teor referencial, na medida em que tem como intenção mencionar a diegese de uma época específica e particular, sem o que não haveria sentido para a obra como um todo a sua omissão, deixando uma lacuna temporal importante. Mesmo destituído de um caráter criativo, a falta desse tempo comprometeria seriamente o compromisso que o gênero atende e legitima a obra. A ligação direta com a verdade impossibilita a sua isenção, pois essas imagens têm de estar impregnadas de memórias e intenções como documento, dotando a narrativa visual de credibilidade. Falamos do tempo do enunciado, o qual requer uma atenção representativa, mas não necessariamente criativa e, portanto, de foco secundário para nossas atenções, pois se trata de um tempo que já foi criado contingencialmente independente da obra audiovisual. Esse tempo se caracteriza de fato na realidade concretizada como efeito histórico humano ou natural. Esse é o tempo que não está no nosso controle, mas é importante para a imagem como tempo extrínseco do audiovisual. Poderíamos recorrer a muitas seqüências de imagens, mas resolvemos colocar estas, pois elas representam muito bem a idéia do tempo referente do audiovisual que nos interessa como matéria-prima para a obra documentária.

### 3. O movimento pelo espaço cultural

Ao pensarmos o movimento da imagem pelo espaço cultural, estaremos apresentando a necessidade de identificar as representações pertinentes, que darão um direcionamento e sentido à análise da expressão da imagem, como matéria propulsora do movimento. No filme, **Nós que aqui estamos por vós esperamos**, existem momentos em que ficam claras as buscas de um referencial cultural, que expressa a importância e a magnitude das mudanças do período que nele é abordado. A cultura também fala de quem a promove e alimenta: o ser humano e sua dinâmica em relação à identidade. Esse comportamento cultural, inerente à época, é derivado do contexto histórico referente à fase moderna que a humanidade atravessou. Como sintoma, ele assume forma e conteúdo no indivíduo pós-moderno, manifestado como um problema crônico, de contínua busca por modelos e respostas, causando um grande impacto no modo de “rever e nos ver” atualmente. Se o indivíduo busca essas identidades inerentes ao contexto cultural a que pertence, ele interage com esse conteúdo complexo de valores atribuídos às representações pertencentes a essa cultura. A transformação da estética visual acaba sendo um fator preponderante para que o indivíduo ateste a adoção de novos comportamentos, pois o que percebemos visualmente é que nos afeta. Num primeiro momento, entendamos aqui a cultura como “os costumes, crenças, práticas regulares, mitologias, calendários” (BAUMAN,2004: 67), como atributos que, necessariamente, pedem uma identificação para suas práticas. Outros atributos inerentes à cultura estão diretamente ligados à tradição, que são um conjunto de valores e práticas passadas por gerações pelo indivíduo enquanto

sujeito social (TYLOR, 1871 apud WARNIER, 2000: 11-12). A identidade então entra como fator catalisador entre indivíduos de uma mesma cultura e a identificação.

Sem um senso comum entre indivíduos, a identidade não teria como se estabelecer. Necessariamente tem de haver participação, seja espacial ou ideológica, para a sua existência, pois a vemos tomar forma pelo seu referente. Portanto, perguntamo-nos de que forma a “identidade” está presente no indivíduo referente à época representada no filme documentário que estamos analisando. Se hoje em dia o conceito de “movimento” é festejado como o propulsor da cultura humana, como a identidade se adapta a ele? O entendimento e as respostas a essas perguntas são fundamentais para percebermos a possibilidade de identificação de algo que une todos os indivíduos que participam dessa construção fílmica, inserindo-os num mesmo espaço cultural. Mesmo se tratando de fatos históricos num período temporal extenso, ou seja, um século, percebemos que o que rege a narrativa são os acontecimentos, e eles estão misturados a uma gama de culturas espalhadas pelo mundo. O indivíduo para nós se torna então o que os teóricos chamam de “sujeito moderno”.

Para a produção audiovisual, devido ao seu tempo de duração como obra, ou seja, do ponto de vista “dedutivo”, o objeto do foco narrativo deve estar bem definido e amalgamado na mensagem. Assim, a sua síntese em imagens pode surtir o efeito comunicativo desejado. Falamos da necessidade de focar, dentro da vasta temporalidade inscrita na obra, a atenção no tema em questão. As identidades em movimento, rupturas com as tradições, consumo desenfreado de produtos culturais, são fenômenos característicos da contemporaneidade, denominados por uns como pós-modernidade e, por outros, modernidade tardia, mas todos têm como referência o processo pelo qual a humanidade vem atravessando com a “descoberta” e o desenvolvimento da chamada crise

moderna. O sujeito perde os fundamentos ônticos por causa de um novo poder imperante: a tecnologia, uma espécie de nova metafísica. Abaixo colocaremos um trecho decupado do documentário, que poderá esboçar, em síntese, questões tão complexas como as vivências culturais nesse período.

Tela Preta / silêncio

*Sobe som /piano*

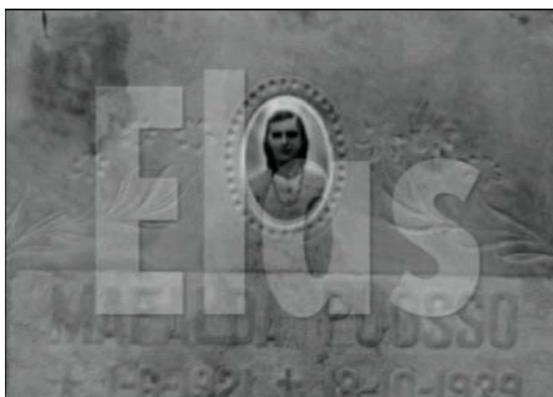


Figura 14



Figura 15

*Lápide, retrato de mulher (Figura 14) / escritos (PP / zoom in). “ELAS”.*

*Mulher enche copos com líquido / aparecem imagens de mulheres em copos (PP). Mulher sorrindo molha dedos em copos / entra cena de policial (foto) medindo tamanho de saia de mulher “Atlantic City, 1901” / “Doris White 1885-1947”. Mulheres dançam em copos. “Abusou da ousadia do maiô” (figura 15). Sai cena / entra cena de duas mulheres fumando (PM) “Sandra Mitchel 1878-1939” / “Fumando seu primeiro cigarro”. Uma das mulheres desmaia sobre a mesa. / Sai cena. Entra cena de mulher pregando cartaz em poste (vote women) / dois meninos a observam (PM) / pregam depois nas costas de um*

senhor e riem. Entra cena de passeata de mulheres (PG) **“Nos anos 20, sufragetes conquistam o direito ao voto”**. Mulheres falam em megafone (PM) / passeata de mulheres (PM) / rosto de mulher (PP) / Mulher é presa (foto) por policial e homem (PP). **“Todo homem com direito a voto é considerado inimigo, a não ser que tenha sido ativamente educado para ser amigo”**. / **“Emmeline Pankhurst 1872-1927”**. Sai imagem para segundo copo. Entra mulher beijando homem, depois do beijo enforca-o (PM). **“Estrangulou o marido e foi ao cinema”**. Entra cena CINÉMATOGRAPHE.

Sala de cinema (PM) / pés se encontram (PP) / **“Lilian Parker, 1870-1929”**. Sai para 3º copo.

Imagem sai de quarto copo / rosto de mulher fazendo careta / mulher em banheira toma banho nua e brinca (PM) **“Anos 20”** / Pernas de mulher dançando (PD) / Mulher dança com os seios de fora. **“Josephine Baker, 1906-1957”**. Imagem congela e sai para 4º copo. Entra de mulher (desenho animado) dançando / funde para mulher se olhando no espelho (PP) **“E se eu te amasse na quarta”** / **“não te amarei na quinta”** / **“isto pode ser verdadeiro”** / **“porque você reclama”** / **“te amei na quarta sim e daí?”**. Rosto de mulher (PD). **“Edna Vincent Millay, Poet 1892-1943”**.

Imagens de pernas dançando / mulher dança sobre mesa e homens assistem (PM) / casais dançam (PM) / banda de músicos (negros) toca (PM) / muitas pernas dançando / rosto de mulher alegre fumando (PP / imagem congela) **“Minha vela queima dos dois lados”**.

Pernas de mulheres dançando **“Não durará a noite toda”**.

Disco gira (PP) **“40 anos depois”**. Casais dançam foxtrot. Entra mulher cantando (PD / congela). Sai cena para copo.

*Entra cena de homem contando com tesoura saia de mulher (PD). “Anos 60”.*



Figura 16



Figura 17

*Pernas de mulheres com mini-saia / Mulheres dançando (PM). “Algumas criaram a mini-saia” (figura 15).*

*Mulheres em manifestação queimam (cor) sutiã e calcinhas (PM). “Outras queimam sutiã” (figura 16). Cena sai para copo.*

*Entra desenhos psicodélicos e efeitos estroboscópicos de luz. “Woodstock, 1969”. Homens e mulheres correm nus em meio à relva / imagem congela e sai para copo.*

É evidente a proposta do autor em mostrar, por meio das conquistas femininas perante séculos de silêncio e proibições, o delicado momento em que o sujeito enfrentava as mudanças comportamentais, no decorrer do século.

Torna-se necessário entender o conceito de identidade, pois estamos falando não só do sentido agregador que une os indivíduos num grupo comum, mas também de um modelo que rege o seu comportamento e as relações no ambiente em que habita.

Stuart Hall, em seu livro, **A identidade cultural na pós-modernidade**, aponta para três concepções diferenciadas sobre a questão da identidade que permeiam o período moderno/pós-moderno. O sujeito do Iluminismo, que se posicionava com uma identidade baseada no seu “eu” individual, “um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, consciência e de ação, cujo centro consistia num núcleo interior que emergia quando o sujeito nascia [...] permanecendo ao longo da existência do indivíduo” (HALL, 1992: 10). Esse sujeito portava uma identidade calcada no referencial de sua existência, justificando todas as demandas de pensamento explorados na época como verdadeiros.

Com o advento da modernidade a complexidade do mundo aumentou, assim como a relação entre indivíduos no meio que os circunda. Não daria mais para pensar na identidade como algo único, pertencente ao ser mediante somente sua existência, como era sugerido pelo pensamento Iluminista, devido a toda influência contingencial e moduladora a que estava exposto no mundo moderno.

Surge então o “sujeito sociológico” que se refletia na “consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com outras pessoas importantes para ele, que mediavam valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ela/ele habitavam [...] a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade” (HALL, Op.cit.: 11).

Vemos aqui o começo da desintegração do indivíduo como peça única, capaz de se identificar somente pela sua existência. Esse é o início do processo de “fragmentação” ressaltado na dependência de aspectos alheios para a definição da sua identidade. Essa interferência causava a descentralização do “eu” sugerido, num estágio anterior, pelo Iluminismo. Surgiam as possibilidades de modificações como resultado do contato, do choque com o exterior e as outras identidades que o habitavam. De qualquer forma, o sujeito estava atrelado à estrutura social e começava a fazer parte de um coletivo identificado, sustentado nas instituições e nos segmentos sociais a que pertencia.

Contudo, as mudanças na modernidade se acentuariam, sugerindo estarmos vivendo um processo mais radical de transformação na identidade. A pós-modernidade, como é chamado o período de transformações que estamos passando, possui características que demonstram uma mudança crucial em relação à questão da identidade do sujeito. Devido à falência e à decadência das instituições, que outrora eram as bases para a formação da identidade, em que o sujeito sociológico se respaldava, o indivíduo viu-se abandonado. A unificação e estabilidade que elas proporcionavam se esvaíram, deixando as incertezas de continuar mantendo uma única e estável identidade. O colapso deixou o sujeito à deriva, fazendo-o estabelecer uma nova regra de sobrevivência social, ou seja, se apropriar de tantas identidades quanto lhe fosse conveniente. Não era mais viável, num mundo onde a fragmentação se instalava em qualquer setor da vida social, estipular somente uma forma de identificação.

A falta de um lugar comum e seguro, em que possamos nos apoiar, demonstra o eterno estado de mutação, condicionado a fatores estruturais observados neste momento histórico que a humanidade atravessa. Não há uma definição ou mesmo um estado puro para a identidade; portanto, ela sofre desdobramentos múltiplos e cambiáveis perante as

infinitas possibilidades oferecidas nessas condições: puro movimento, deslocamento contínuo. Eis aqui um paralelo com o enunciado fílmico do documentário. A busca constante no movimento pelo espaço cultural que a própria história nos dispõe. A dupla articulação, característica do audiovisual, possibilita a captura e o recorte desses fatos, podendo ser um artifício de grande valor para a compreensão e para o entendimento desse processo social. Assim é feito com as imagens que anunciam o advento da nova era da modernidade, na qual o poder feminino, por exemplo, adquire conotações singulares para reforçar o poder do sensitivo sobre o cognitivo.

Também podemos identificar nessas concepções uma temporalidade histórica, assim como uma estrutura linear que culmina em nossa época, demarcando o caráter de mutação relacionado a seus períodos históricos. Entender a questão da identidade e todos os conflitos gerados por ela nos remete ao período no qual tornou-se indispensável o entendimento de identidade, pois foi na modernidade que se tentou forjar uma forma acabada e perene para ela.

A idéia de identidade não é algo que nasceu de uma necessidade humana. Não foi gerada com intuito de inserir o indivíduo a um grupo, e sim de arrebanhá-lo em um conglomerado pretensamente “uniforme”. Isso está ligado à definição de massa a que Ortega y Gasset faz menção: “multidões ligadas à vida nas grandes cidades que se originaram a partir da Revolução Industrial” (ORTEGA Y GASSET, 2002: 41), pessoas que procuravam ter as mesmas características dentro de uma demarcação territorial. Sua necessidade de existência começa com a criação do “Estado”, uma invenção moderna que delimita uma área geográfica de fronteiras divisórias com outros “Estados”.

Estados modernos são sistemas reflexivamente monitorados que, mesmo que não atuem no estrito sentido do termo, seguem políticas e planos coordenados numa escala geopolítica... são exemplo maior de uma característica mais geral da modernidade: a ascensão da organização... o controle regular das relações sociais dentro de distâncias espaciais e temporais indeterminadas (GIDDENS, 2002: 22).

Nesse espaço foi necessário criar algo que surtisse o efeito de união entre os habitantes, e portanto aqui entra o momento em que a palavra “identidade” assume um papel fundamental na sociedade humana, assim como todos os problemas gerados pelo seu uso. O termo, em sua concepção universal, reúne indivíduos sob a tutela de um governo, que é apoiado em leis que prevêm punição para quem não as cumprem.

O conceito de identidade “Nasceu como ficção” e, sendo, precisou da coação e do convencimento por parte de quem promovia a empreita. Quando falamos de “Estado”, entendemos aqui também uma “nação” referente a ele, ou seja, ocupantes do espaço geográfico, que teoricamente ou forçosamente compartilham códigos de conduta e mesma prática cultural. A criação da identidade foi uma necessidade para a existência e manutenção do Estado moderno. Essa concepção de Estado é importante, pois é a ela atribuído um dos motivos de tantos conflitos bélicos também explorados na obra documental (BAUMAN, 2004: 26).

Os habitantes do Estado teriam de ter algo que mantivesse a união entre eles, facilitando o controle e a administração por parte dos governantes. Dessa forma, a população – nação - criaria um vínculo vicioso de dependência mútua e a obediência seria fundamental para dar continuidade ao processo. Eis o nascimento da identidade nacional, cuja premissa era a natividade, o nascimento em território que garantiria por si só todos os

direitos e deveres referentes a ele. Com isso, só seriam permitidas “outras” identidades se elas não colidissem com os interesses da ordem maior. Haveria, portanto, uma lealdade irrestrita a ele. O indivíduo não poderia jamais contrariar suas regras, e qualquer tentativa de assumir uma identidade, que não passasse pelo seu crivo e fosse aprovada, seria tomada como uma fraude e assim fadada ao descrédito, podendo chegar até ao desterro. Portanto, os documentos emitidos por ele, como carteira de identidade e passaporte, oficializavam o status de identidade do indivíduo. “Pertencer por nascimento significava pertencer a uma nação” (BAUMAN, Op.cit.: 29).

Existe hoje o pensamento comum de que a identidade está ligada à idéia de comunidade. A comunidade acaba sendo um arcabouço no qual a identidade se define como “entidade”, um lugar seguro em que o indivíduo se enxerga na semelhança dos que estão à sua volta, um lugar comum que, naquele momento em que os indivíduos estão juntos, praticando uma atividade ou mesmo trocando idéias, podem se sentir seguros.

Os problemas de identidade surgem perante o abandono do referencial na instituição em relação ao indivíduo ou vice-versa. Quando este perde o apoio necessário à sua afirmação e à sua manutenção, que são oriundas e mantidas pelo Estado, a “naturalidade” de “pertencer” ao grupo social se esvai, e a identificação com o grupo se compromete.

No início da era moderna a identidade era algo ligado ao macrocosmo da divisão geográfica: nacionalidade ou, na melhor das hipóteses, comunidade. Era de interesse do “Estado” que todos cumprissem o papel exigido pelas instituições. Assim, o fantasma do não pertencer ao grupo estaria afastado. Esse é um aspecto do sujeito sociológico mencionado por Stuart Hall.

Durante a maior parte da era moderna tivemos sinalizadores para conduzir a vida, fazer parte de uma “classe”, e essa trajetória possuía uma trilha bem demarcada para que

todos, que tivessem “condições”, caminhassem e ainda avaliassem o seu progresso. Era visível o sucesso da identificação, desde que a fórmula adotada fosse seguida e respeitada por todos, tornando-se tarefa e objetivo de trabalho de toda uma vida. Era só seguir os modelos disponíveis e aprovados para as chances de malograr no intento serem diminutas, mas não inexistentes. No entanto, se o Estado não conseguir mais dar garantias para a busca de uma identidade corroborada por ele, o indivíduo passará a sofrer a insegurança da exclusão.

Podemos observar a dúvida relacionada ao não cumprimento dos deveres pelo indivíduo para com sua “nação”. A procura por apoio do Estado é maior que a sua demanda, proporcionando assim a desconfiança no apoio que outrora era dado. Torna-se perceptível o descontentamento do indivíduo com a falta de compromisso com que é governado. Na prática, o discurso dominante já não condiz com a realidade, e portanto as crises das instituições não promovem o anseio por uma identidade, cujo pilar, o poder dominante, não é mais tão firme, e a segurança que era relacionada à questão de fazer parte já não é mais presente. O compromisso de identidade selado com o Estado por nascimento e sua considerável duração, alimentado na maior parte da era moderna, não encontra eco na pós-modernidade. O indivíduo está destituído do amparo social na escolha e na manutenção de uma identidade durável e sustentável. Podemos observar isso em cenas de manifestações populares, como a queima de sutiãs e repressão por parte do governo em cenas de manifestos contra guerras.

Hoje esses poderes perderam o interesse de tolher o indivíduo de uma busca de uma única “identidade como algo a ser inventado e não descoberto; um objetivo” (BAUMAN, 2004: 68).

As afiliações sociais - mais ou menos herdadas – que são tradicionalmente atribuídas aos indivíduos como definição de identidade: raça... gênero, país ou local de nascimento, família e classe social agora estão... se tornando menos importantes, diluídas e alteradas nos países mais avançados do ponto de vista tecnológico e econômico. Ao mesmo tempo, há a ânsia e as tentativas de encontrar ou criar novos grupos com os quais se vivencie o pertencimento e que possam facilitar a construção da identidade. Segue-se a isso um crescente sentimento de insegurança... [Lars Dencik, “Transformation of Identities in Rapidly Changing Societies”, in *The Transformation of Modernity: Aspects of the Past, present and Future of an Era*, org. por Mikael Carleheden e Michael Hviid Jacobsen (ASCHGATE, 2001: 194 e BAUMAN, 2004: 31).

Vivemos em um mundo que cada vez mais nos exige uma sobrecarga de identidades. Essa exigência está associada à rapidez proporcional ao modo de vida assumido pelos conglomerados urbanos, em um legado organizacional do homem no decorrer da era moderna.

À condição humana nada é dado, tudo precisa ser feito. A idéia de, uma vez mudado, sempre o “poderia ser” foi preponderante durante a transição moderna/pós-moderna. Esse argumento colocou à disposição um leque de possibilidades, com um apelo obsessivo e compulsivo na necessidade de sobrevivência do indivíduo. Muitas são as terminologias usadas para definir, ou mesmo legitimar tantas mudanças com tempo de duração cada vez menor. “Modernização”, “progresso”, “aperfeiçoamento”, “desenvolvimento”, “atualização” são sinônimos das necessidades latentes de uma sociedade insaciável pelo consumo de identidades adaptáveis conforme a conveniência. O momento é breve e efêmero, e o constante movimento dita as regras. O que é peregrino não é almejado - uma

situação exigida quase que diariamente na vida humana atual. Se apegar a algo que não tenha sua duração e utilidade prevista não será coerente com os anseios comuns do sujeito do momento.

A possibilidade de escolha, entre a infinitude de modelos à disposição, demonstra como é provisória a natureza de qualquer tentativa de manter, apegar-se a um único modelo. A liberdade de alterar qualquer aspecto e aparência da identidade individual é algo que a maioria das pessoas considera hoje prontamente acessível. A fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não podem mais ser ocultadas junto com sua construção como experimentação infundável. Esse fato é novo, comparado com a existência histórica do homem, e é por isso que o sujeito encontra problemas em resolvê-lo, pois já se credita a esse estado de múltiplas identidades desdobramentos danosos ao comportamento social e psíquico do ser humano.

O acesso a elas está disponível no comércio em suas infinitas variedades de sugestões e acessórios, contanto que o indivíduo possa arcar financeiramente com as despesas do custo da identidade que vestirá. O público exige que os trajes sejam apropriados para que cada indivíduo obtenha sucesso de acordo com sua empreita.

Atualmente as forças institucionais estão aquém de proporcionar a segurança e restabelecer a confiança do indivíduo, afastando-o do perigo da exclusão. Na verdade, nem existe essa intenção. Portanto, a perda desse referencial acabou por deixar desgovernada toda e qualquer tentativa de encontrar uma identidade que pudesse ser aceita sem um prazo de validade já previsto e curto. Desse momento em diante, o indivíduo se viu privado da rigidez dos modelos de outrora. “Viver livremente, flutuante, desimpedido, em nossa época líquido-moderna” é o almejado. Estar investindo em uma identidade inflexível e durável seria comprometedor e até mesmo constrangedor (BAUMAN, 2004: 54).

Essa desintegração referencial que sustentava uma coesão com base nas instituições promovidas e alimentadas pelo pertencimento ao Estado acabou por deixar o indivíduo à deriva, num mar de águas profundas e horizontes a perder de vista. Não mais policiados ou mesmo corroborados por instituições, e sim expostos ao livre jogo, os graus de identidades sólidos e duráveis caíram em desuso. Desse modo, as identidades estão em curso livre para sua composição, mas somente para os que ainda possuem o poder da escolha, pois não são todos que podem se beneficiar desse esquema de troca frenética e constante.

Em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados. Poucos de nós, se é que alguém, são capazes de evitar a passagem por mais de uma “comunidade de idéias e princípios”, sejam genuínas ou supostas, bem-integradas ou efêmeras, ... Poucos de nós, se é que alguém, são expostos a apenas uma “comunidade de idéias e princípios” de cada vez, de modo que a maioria tem problemas com a coerência daquilo que nos distingue como pessoas, o que quer que seja. (BAUMAN, 2004: 19).

Sem a opção de pararmos de nos movimentar, temos de caminhar conforme o fluxo social, perceber que tudo que é antigo ou durável torna-se ultrapassado nos tempos em que o descartável é a “forma” vigente de se relacionar com o mundo das idéias e das aparências. Visualmente tudo é transitório, e as idéias que fazemos de nós mesmos também devem ser. Eis como medimos a utilidade das coisas em nossa época: através da probabilidade maior ou menor de descarte. O que é mais fácil e rápido de nos livrar, “despir”, será bem aceito e conseqüentemente aprovado. O consumismo pede que o prazer gerado pela satisfação

perante uma idéia que fazemos e apresentamos de nós mesmos tenha sua utilidade posta em dúvida depois de um curto tempo de uso. Assim, não obtendo mais satisfação, procuramos sempre mudá-la em função do desgaste, familiaridade excessiva, monotonia. Não haveria mais motivo para insistir em mantê-la (BAUMAN, 2004: 19).

A crise social, um sintoma extremamente perturbador, causada pela perda dos meios convencionais de proteção coletiva é um acontecimento em nosso planeta devido ao rápido processo de globalização em que se encontra atualmente e que se iniciou com o advento dos meios de comunicação de massa. Uns dos fenômenos mais gritantes produzidos em larga escala pelo processo de *globalização* são os milhões de refugiados (sem pátrias, sem identidades), migrantes, excluídos e destituídos de uma possível identidade que os acolha e respalde sua precária existência. Isso é muito bem exposto pelo autor do documentário - **Nós que aqui estamos, por nós esperamos** - com as cenas de fuga em massa causada pelos conflitos bélicos e sua força destrutiva.

O estímulo visual nos fornece as pistas para uma tentativa de entendimento das cenas em que o êxodo marca o destino irrestrito da chamada “desterritorialização”. Dessa forma, as percepções visuais e sonoras adquirem conteúdo, proporcionando materiais para justificar a elaboração de um documento audiovisual, levando em conta a premissa com a qual lidamos em nossa análise: o movimento das identidades no espaço cultural. A dedução pode nos orientar na construção da estrutura narrativa, para a identificação do sujeito inserido na obra, e para o problema que gira em torno da busca de sua identidade no complexo de imagens da obra como uma breve história do século XX. Os problemas existenciais que nos afligem estão relacionados de forma direta com a imagem e sua função social marcada pelo **movimento pelo espaço cultural**. Assim sendo, ela poderá nos auxiliar numa melhor compreensão de nossos medos e contribuir para uma reflexão sobre

sua importância na vigente organização da narrativa dentro da diegese fílmica. Organizar esse espaço social por meio do audiovisual se torna o objetivo específico que apontamos neste item. Ele se justifica na importância e no interesse que a imagem desperta como principal forma de interpretarmos o mundo que percebemos. Na verdade, é na imagem que nos apoiamos para a construção de uma identidade como experimentação infundável.

## Capítulo II

### Três momentos da produção documentária

Neste capítulo passaremos a visualizar a produção documentária audiovisual , através do filme documentário **Nós que aqui estamos por nós esperamos**, como um momento em que o realizador se apodera do dispositivo e da capacidade específica de manipulação de imagens em movimento, capturadas por ele mesmo, para poder produzir efeitos de sentido ao receptor.

O dispositivo audiovisual nos oferece uma gama de possibilidades de construções narrativas com imagens audiovisuais. Veremos nos itens a seguir o impulso iconofágico de uma primeira imagem e como ele nos desperta para as possibilidades da seqüência dessa imagem ou mesmo para a captura de uma outra imagem para sucedê-la.

O papel da câmera é fundamental, pois é através dela que observamos a realidade no audiovisual. Para isso, o enquadramento, espaço visível na imagem fílmica, assume uma função criativa, tanto de escolha da porção de espaço que será capturada pela lente, denominado plano, como do lugar de onde observamos, que é denominado ângulo. Esses artifícios, junto a outros, como a profundidade de campo, o fora de quadro e os movimentos de câmera, têm um profundo efeito de sentido sobre o espectador. No caso do documento audiovisual, a realidade representada por imagens sob o prisma da variação dessas possibilidades e seus efeitos no imaginário do receptor tem objetivos claros e informativos.

No entanto, os critérios que ordenarão a mensagem são escolhidos e manipulados pelo realizador, a fim de atingir o efeito sugerido para a assimilação da mensagem, conforme a concepção e a abordagem da temática.

Os artifícios criativos não se esgotam, como veremos, na captura da imagem. A montagem assume um papel crucial na construção da mensagem documental, como um

específico capaz de produzir uma narrativa que cause efeito comunicativo, salvaguardando a criatividade do realizador, sem que o teor informativo seja prejudicado.

## 1.Iconofagia

Há aqui a necessidade de apontarmos a relação da imagem com o primeiro momento: a produção documentária. Esse momento está ligado a questões técnicas de organização de imagens, que são geradas no processo iconofágico existente na relação entre o sujeito e a imagem. Ao observá-las no plano real o sujeito precisa, num processo técnico, organizá-las conforme a necessidade formal da construção documental audiovisual. Portanto, a primeira fase da produção se caracteriza pela construção do que chamamos de roteiro, que é a apresentação de um esboço escrito e minucioso, baseado em todas as configurações construtivas: dispositivos técnicos da câmera e estruturações próprias da linguagem audiovisual que se sustentam para que o produto audiovisual seja previamente elaborado o reorganizando pela escrita em um traçado narrativo, no qual a captura da imagem seria um segundo momento, baseado no roteiro e na organização dela e em um terceiro momento, também baseado nesse mesmo roteiro, que consiste na elaboração da edição. A importância de nomearmos esse item como primeira fase da produção documentária é de associá-lo à necessidade do realizador capturar imagens reais para que sejam traduzidas à luz das necessidades da produção audiovisual para ser uma oferta de recepção.

Para chegarmos ao conceito de iconofagia e o atrelarmos ao nosso objeto documental de análise, faremos a seguir um retrocesso histórico a um período no qual a diegese do documentário - **Nós que aqui estamos, por vós esperamos** - nos indica, apontando aspectos que tornaram possíveis algumas digressões ligadas às questões iconofágicas, que

se moldaram na modernidade até os dias de hoje, através de uma sociedade insaciável quanto ao consumo de imagens.

Nessa obra de gênero documentário, podemos observar as principais mudanças e os reflexos do período referente à Revolução Industrial e suas repercussões na ciência, nas idéias e na arte. Nesse contexto encontram-se condensados elementos de teor iconofágico e serão validados levando em conta a proposta principal, que se refere à necessidade do ser humano de criar imagens e, consecutivamente, consumi-las.

Ao observarmos os últimos três séculos, do ponto de vista da evolução tecnológica e de seu impacto no modo de vida do ser humano, veremos que as principais transformações sociais e econômicas se deram devido a um determinado acontecimento que se operou nesse período abordado com grande profusão de imagens em cenas no início de nosso documentário: a Revolução Industrial. Entretanto, foi no século XX que se concretizaram os maiores efeitos desse momento de transformação da humanidade, resultando no que é chamado de “apogeu da era moderna”. A revolução industrial foi um episódio marcante para o sujeito de todos os pontos de vista inerentes à sua existência. Atuou nas mudanças das esferas artísticas, sociais, econômicas, políticas, científicas e ideológicas, que fizeram esse sujeito repensar o seu papel perante o que já tinha sido produzido nessas áreas e os efeitos de todas essas modificações. O fazer, e mesmo inventar, novas formas de lidar com o que já existia era essencial para os novos projetos, baseados e amparados nas radicais mudanças que traçavam novas formas de produzir, nas quais a intensidade e os resultados eram muito mais dinâmicos e rápidos, requerendo agora novas técnicas e procedimentos. Esse episódio, o principal fator gerador de modificação, teve como base a utilização de novas energias, como a mecânica e a energia elétrica, que substituiriam principalmente a força física humana.

A industrialização, como diz o historiador Eric Hobsbawm (2003: 49), foi determinante como fator transformador social. A sociedade presenciava momentos modificadores, principalmente nos acontecimentos ligados à produção e ao constante aprimoramento. A primeira fase dessa revolução se apoiou na utilização da energia a vapor, descoberta na Inglaterra em 1760 e que seria muito explorada até meados do século XIX, uma fase marcada pelo desenvolvimento da força mecânica industrial, que por sua vez contribuiu em vários aspectos para a modificação social e econômica. A mão de obra mecanizada tornava possível, pela primeira vez, o conceito de produção em série, sem que a força física humana fosse tão explorada, e sim bem substituída. Isso é importante para entendermos o conceito de produção, que foi o gerador de mudanças no comportamento relacionado ao consumo de tudo que foi entregue aos processos de utilização de máquinas e padronização do processo de trabalho.

No documentário - **Nós que aqui estamos por nós esperamos** - vemos claramente o realizador citar, no início, por meio de imagens, essa fase de transição em que o conceito de industrialização, padronização de processos e uso da força mecânica das máquinas, é presente nas imagens da linha de montagem da fábrica de Henry Ford.



Figura 18



Figura 19

*Baixa som / silêncio / tela preta*

*Funde imagem de cemitério (PM) / Sobe som*

*Entra “Alex”. Desaparece. “Alex” em letras maiores... “Alex Andesson”.*

*Funde para prédio (PG) com carros antigos saindo pela porta. “Algum dia em Detroit, 1903”. Desaparece. “Ford T”(figura 18).*

*Funde para linha de montagem. Rodas (PM). Chassi (PG). Motores (PG). Homens trabalhando. Seqüência mostrando a montagem dos carros.*

*Funde para linha de montagem (PG) com carros quase prontos. “O tempo de produção de um carro foi reduzido de 14 hs para 1 h e 33 minutos” (figura 19). Seqüência continua até congelar em homem (PP) montando roda. “Alex Anderson” / “salário: 22 dólares semana” / “12 hs por dia, incluso sábado” / “Domingo piquenique”.*

*Imagem de dois homens agachados (PM) preparando comida em um bosque. “Nunca teve um ford T”.*

*Baixa som / Tela preta*

A segunda fase desse processo de revolução surgiu com a descoberta da eletricidade, a partir de meados do século XIX. Logo a eletricidade passou a ser a principal fonte de energia explorada no contexto industrial e, conseqüentemente, tecnológico. Essa fase foi chamada de Revolução Tecnológica (HOBSBAWM, 2003: 57), pois possibilitou grande exploração e aperfeiçoamento no campo das pesquisas, gerando invenções, como os equipamentos de comunicação que atingiriam de forma avassaladora o ser humano nessa época.

Nesse contexto de produção em série, inserimos o conceito de iconofagia. Apesar de o ser humano atrelar à imagem valores muitas vezes ligados à sua noção de realidade e

produzi-las durante sua existência, vemos como as questões que se referem à modernidade criam uma nova relação entre eles. A iconofagia é um conceito ligado ao processo de produção e consumo profuso de imagens, que só se tornou acentuado e possível com o surgimento da indústria de comunicação de massa. Esse contexto industrial da imagem foi protagonizado primeiramente pelo cinema, que se viu atrelado a um mundo cada vez mais consumidor e dependente dela, no qual não só o ser humano consumiria imagens, mas até “as próprias imagens se devorariam” (BAITELLO, 2005: 95). Nessa perspectiva iconofágica, verificamos que no documentário analisado presenciamos a todo o momento imagens se consumindo umas às outras. Ao término de uma imagem, outra aparece devorando-a. Há a necessidade de que uma morra para outra nascer, e é a nossa capacidade de ordenar significados que nos confere competência para que, percebendo essa influência significativa da imagem, tornemos possível o seu “controle” para que seus significados se tornem objetos de comunicação em consonância com a mensagem desejada.

O cinema, graças à invenção da fotografia, surge como um processo capaz de capturar imagens em movimento e de reproduzi-las como instrumentos de comunicação de massa. Esse evento seria o que mais influenciaria os âmbitos social, econômico e cultural do sujeito massificado. Os conceitos de comunicação de massa e cultura de massa foram imediatamente adotados para lidar com toda a produção que girava em torno desse meio e era disseminado por ele com a intenção de atingir as pessoas que passaram a ser denominadas público. O conteúdo do cinema era a informação e o entretenimento proporcionados por meio de imagens em movimento e de sons, adotando para suas elaboração e difusão os mesmos critérios industriais vigentes na primeira fase da revolução industrial: produção em série e padronizada.

Esse conceito está estreitamente ligado ao nosso objeto documental, pois, apesar de a iconofagia não ser um fenômeno somente ligado ao advento da modernidade, foi na própria modernidade que ela encontrou os ingredientes necessários para que pudesse se desenvolver em proporções aceleradas, ou seja, “através da reprodutibilidade técnica das artes, ofícios e produtos, destinados à grande massa” (BENJAMIN, 1992: 77).

Faz-se necessário esse retrospecto, pois o período temático a ser explorado na observação do documentário - **Nós que aqui estamos, por vós esperamos** - é justamente o século XX, no qual se concretizaram as principais transformações da imagem e o seu consumo ininterrupto pelo sujeito moderno. O vínculo histórico do documentário nos faz citar, mesmo que rapidamente, essas premissas históricas fundamentais sobre a Revolução Industrial para uma melhor compreensão da obra. Por meio de imagens e sons o autor envereda-se no universo artístico, tecnológico e cultural desse período, mostrando através de uma das principais invenções modernas, o cinema, as representações audiovisuais de maior influência para a construção do sujeito contemporâneo. O fato de sermos afetados pelo que vemos e, conseqüentemente, consumimos num abrir e fechar os olhos nos mostra a importância de pensarmos não só no mecanismo da produção audiovisual, mas também no que é e como o percebemos pela perspectiva do nosso objeto, o documentário audiovisual.

O processo de produção mostra claramente como as imagens interagem iconofagicamente. A sucessão de fotogramas projetados na tela para nos dar a ilusão do movimento demonstra concretamente essa tendência das imagens se consumirem umas às outras para que possam construir uma narrativa no contexto da mensagem audiovisual.

A necessidade do ser humano de produzir imagens como nos primórdios da história das representações, a importância delas, sua relação com o desenvolvimento da linguagem,

seu uso indiscriminado pelo audiovisual não só criam representações, mas desenvolvem uma forma de comunicação complexa, baseada no surgimento e no desaparecimento de imagens inerentes ao dispositivo audiovisual, que, como já vimos no capítulo anterior no item “Imagem e tempo”, é proporcionado pela montagem. Montar o audiovisual aqui é seguir o conceito iconofágico de consumo sucessivo, ininterrupto, mas controlado de imagens em movimento, atendendo à necessidade narrativa e ordenando-as para que no término de uma, ou na sua morte, venha outra que devolva sentido e assim até que se complete a mensagem. Dessa forma está demonstrado a iconofagia como um processo natural do dispositivo que o documento audiovisual pratica do ponto de vista da imagem para a imagem.

Quanto às questões receptivas, essas imagens agem conforme o efeito que pretendem produzir com o seu desaparecimento e o seu surgimento alternados de modo proposital. Em alguns momentos isso pode ser observado no objeto documental de forma simultânea, ou seja, em uma mesma imagem muitas outras podem estar inscritas e sobrepostas. O processo de trucagem, no qual muitas imagens aparecem numa mesma, possibilita uma compreensão mais explícita do processo em que imagens se devoram.

Vemos então a necessidade de que uma imagem morra para que outra venha à vida, mas sempre haverá uma primeira imagem icônica que enuncia uma idéia, aquela que dará início à seqüência narrativa e que podemos novamente citar como o “Aleph de uma imagem documental”: o ponto inicial de uma narrativa que utiliza a imagem como suporte . O nosso primeiro momento da produção documentária, que é sustentado pelo ato compulsivo do ser humano de consumir imagens, através de imagens retiradas do documentário mostra como elas encontraram significado nas suas mais variadas formas de

materialização, oriundas de um início, uma imagem geradora de sentido para todas as outras.

A criação da imagem no seu início já tinha como intenção conter e dominar a realidade, mencionando seu intuito documental. Ao mencioná-la como o primeiro momento da produção documentária, não só fazemos alusão à sua relação com o “O Aleph” (BORGES, 1972: 157), concernente à criação e ao imaginário, como também tentaremos trazer essas raízes para um momento “diegético” do documentário, que fica explícito nesse período histórico diretamente ligado à Revolução Industrial e ao seu efeito iconofágico mencionado no filme, conforme sua natureza informativa.

A representação da materialidade no audiovisual vislumbra uma exploração contínua do fluxo do movimento, pois o tempo o rege continuamente, ininterruptamente. A partir desse princípio, trechos decupados do filme no filme documentário **-Nós que aqui estamos, por vós esperamos** - de Marcelo Masagão, nos levará a entender como o processo de criação audiovisual nos conduz ao entendimento das questões iconofágicas das imagens que se concretizam no processo construtivo e nos predispõe ao desenvolvimento e à materialização de uma idéia. A temática complexa da modernidade, por meio de imagens audiovisuais e fotográficas de arquivos documental e ficcional, são montadas e sobrepostas com o interesse de atender à sua idéia de representação histórica do século XX, considerando o processo audiovisual que envolve a produção documental, suas preocupações com a representação da realidade e seu trabalho contínuo com a noção de temporalidade, predispondo a obra ao conceito de iconofagia. Segue abaixo trechos decupados do filme:

*Trecho 1*

## *Telapreta*

*Funde para imagem de interior de linha de montagem industrial, grande plano de cidade em movimento, carros transitando freneticamente, pessoas trabalhando, imagens truncadas de trânsito caótico, guarda de trânsito, bondes, pessoas andando, trabalhando conversando, construções, operários, imagens aéreas da cidade, telefones, fios elétricos. Todas ininterruptamente sendo substituídas num mosaico formado por elas mesmas na tela, de forma rápida e ritmada. Em meio ao frenesi de imagens aparecem os dizeres: “**A cidade já não cheirava a cavalo**”. Desaparece frase. (Em meio ao frenesi surge uma imagem rápida de cavalo, atrelado a uma carroça, mas deitado em uma avenida). Continua o mosaico de imagens de linhas de produção, metrô, construções, operários (figura 20). Aparecem os dizeres: “**Pelo túnel, o metrô. Pelo fio, a fala**”. Desaparece.*

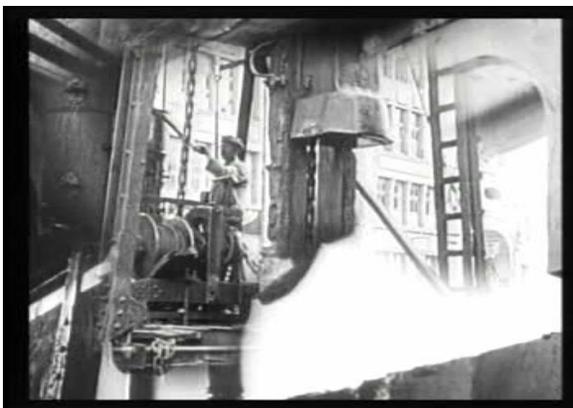


Figura 20



Figura 21

*Imagens de telefones, números, telefonistas trabalhando, fios de telefone, pessoas trabalhando, fresas, mais fios.*

*Pessoas lendo jornal, máquina de escrever, trens, imagens em movimento. Aparece dizeres:*

***“Garotas trocavam o corpete pela máquina de escrever”*** (figura 21).

*Máquinas registradoras, teclas com letras embaralhadas, impressoras gigantes.*

*Aparece homem com máscara contra gás.*

*O frenesi de imagens por trás dos retratos funde com uma imagem única. Uma imagem de uma rua, um beco, vazio em plano geral, onde a única coisa que se movimenta é um saco de papel soprado pelo vento em câmera lenta. Os rostos desaparecem devagar deixando somente a cena da rua. Após alguns segundos entra os dizeres em efeito:*

***“Câmeras kodak registravam os instantâneos das primeiras gerações que conviveram em seu cotidiano com uma produção em série de idéias, matemática abstrata, maquinários***



Figura 22

***complexos, refinadas bombas e muitos botõezinhos”*** (figura 22).

Acima observamos o realizador citar o papel do cinema e o seu poder de representação da realidade, mencionando a repercussão do advento da fotografia, sua

capacidade de gerar uma modificação no modo de produção do sujeito nas áreas do conhecimento em que atua e influenciando sua percepção do mundo por meio de imagens.

## *Trecho 2*

*Tela Preta / sobe som orquestrado (perturbador).*

*Número (287) em túmulo (PD). “Eu” / “Tu” / “Ele” / “Nós” / “Vós” / “ELES”.*

*Foto de bebê (inocente). “Indolente, mal-humorado e austero. Pouco dinheiro, poucos amigos, puçás mulheres. Nem cigarro, nem bebida. Bigode ralo”.*

*Retratos de líderes políticos destorcidos com efeito de onda em PP (figura 23).*

*- Hitler/ entra letras “PARA” (tela cheia) / “NÓIA” / “IAIAIAIAIA... NónÓNÓNÓ... PARAPARAPARA...” / “PARANÓIA” escrito no centro da imagem (figura 24).*

*“Manifestação de desconfiança, conceito exagerado de si mesmo e desenvolvimento progressivo de idéias de reivindicação, perseguição e grandeza”. (entra discurso de Hitler de fundo).*

*- Stalin/ “Rude provocador e cínico. Não era afeito à teoria. A mãe queria que fosse padre. Bigode avantajado”.*

*“Mao Tse-tung” / “Mussolini” / “Pol Pot” / “Franco” / “Salazar” / “Idi Amin” / “Ceausescu” / “Ferdinand Marcos” / “Pinochet” / “Reza Pahlevi” / “Videla” / “Médici” / “Mobuto”.*

*Foto de dois homens musculosos de tanga (PP). No centro entra homem exibindo músculos (discurso continua). “Eugene Sandow, 1864-1917”.*



Figura 23



Figura 24

Os efeitos de trucagem e distorção das imagens acima são utilizados para gerar sentido, desfigurando intencionalmente os personagens históricos representados e associando-os a essa idéia de distorção da realidade causada por um estado paranóico como visão exagerada de si mesmo e desconfiança de todos. Essas fusões iconofágicas dão sentido a todo o contexto trazido pela palavra “paranóia”, apresentada em um determinado momento no centro da tela.

Trecho 3

Tela Preta

*Grande lençol sobe descortinando prédio do McDonalds (PG). “...foi vender BigMacs e fritas”.*

*Imagem de Hambúrguer sendo posto no pão (PD). “Bill Popper, 1943-1997”.*

*Homem sai de carro e o circunda / abre porta de passageiro (zoom in). “Bens adquiridos”(figura 25).*

*Casal assiste TV (PG). “A TV” / “A casa própria”.*

*Mulher demonstra casa (PG /Dolly in). “O carro”(figura 26).*

*Mulher dobra vinil / mexe em dial (PP /PD). “17 eletrodomésticos”.*

*Torradeira (PD) / Limpador de chão elétrico com criança (PM) / Lavadora de roupas (PP) / Armário de cozinha (PD). “Um vício:” / “A aspirina”.*

*Desenho de cabeça com três animações “ASPIRINA” / “ADD BUFFERING”*

Figura 25



Figura 26



Com as cenas acima ilustramos o papel da imagem nos meios de comunicação de massa, e sua relação com o consumo, tanto das próprias imagens pelas que as sucedem através da montagem cinematográfica, como por seu efeito no receptor, estimulando-o a consumir imagens e as coisas que elas representam através do processo audiovisual.

O próprio documentário como um todo é um exemplo do exercício iconofágico. Essa síntese temporal do século XX se mostra dentro do contexto desse consumo excessivo de imagens que só é possível com a utilização do dispositivo audiovisual e de suas ferramentas de construção. Nesse constructo, o receptor tem de suportar uma gama enorme de imagens

que se sucedem, fundem-se, truncam-se, percebendo-as dentro de uma narrativa específica que partiu da idéia da morte materializada por imagens através do audiovisual.

Ao pensar na imagem específica do audiovisual, precisamos entender como se dão as suas captura e materialização através do ritual da montagem, que informa sobre aspectos da realidade vivida na época a “retratar”.

## 2. O rito da Captura da Realidade

Carregamos de nossos antepassados algo que referencia aquela ligação um tanto mágica que eles atribuíam à imagem - o ritual que circunda o fazer e até mesmo o apropriar-se por meio da reprodução. Naquelas cavernas escuras e mal iluminadas, os ancestrais representavam em suas paredes a vida, o movimento que os circundava, atribuindo a essas produções conotações mágicas.

Presenciamos nas fotografias, por mais banalizadas que estejam em nossa época, uma referência à memória como registro, algo que a tecnologia não conseguiu por completo desumanizar. O rito, forma de representação ou concretização do mito por meio de uma cerimônia formal, está sempre muito presente e nos concede uma analogia diretamente ligada à captura da imagem como apropriação da realidade.

A noção de realidade encontrada na imagem nos acomete devido à sua capacidade de representação realista. O audiovisual tem sido visto como noção imparcial da realidade, como efeito imagético na grande maioria das pessoas. Não é notado que há uma mediação entre a captura da realidade e a apresentação dela como imagem feita no ato da filmagem. A fragmentação do espaço e do tempo durante a captura da imagem audiovisual geralmente não é observada, pois muitas vezes os efeitos de manipulação do espaço visível não são notados na obra audiovisual, predispondo o espectador a não perceber os nuances narrativos específicos e inerentes ao ato dessa atividade.

Neste item do segundo capítulo abordaremos as questões concernentes ao papel do dispositivo de captura audiovisual - a câmera - e suas peculiaridades significativas geradoras de sentido no ato dessa captura e também como o espaço visível dentro do

audiovisual se configura em instância capaz de atribuir valores criativos durante a captura da realidade.

Em um primeiro momento, precisaremos de algumas características que nos darão uma base para referenciar e fundamentar a imagem audiovisual. Esta imagem é o resultado da “atividade de um aparelho técnico, capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada. Ao mesmo tempo, essa atividade se orienta no sentido preciso e desejado pelo realizador” (MARTIN, 1977: 21). Portanto, apontamos que, no ato da captura, o papel criador do dispositivo é atribuído a quem a realiza, mas observa o modo específico que a câmera oferece do ponto de vista de seu espaço visível, que chamamos de enquadramento, e sua própria capacidade de deslocamento em relação ao objeto de captura.

O termo enquadramento, percebido no audiovisual, é o espaço visível no qual o dispositivo se apóia para a composição da imagem. Nesse contexto percebemos que o enquadramento é capaz de dar à câmera a capacidade de recortar e capturar imagens dotando o dispositivo do registro de uma percepção objetiva da realidade. Nessa expectativa em que se baseia a construção do nosso objeto documental, o filme - **Nos que aqui estamos, por vós esperamos** - é circunscrito a esse gênero específico dentro do audiovisual, que é baseado em imagens capturadas diretamente de uma realidade apresentada, portanto sem qualquer interferência que afetaria diretamente a natureza da ação que está se desenvolvendo em frente a câmera. É esse tipo de produção audiovisual, Massimo Canevacci chama de “cinema dirigido científico ou documentário, que reflete mais ou menos imediatisticamente a realidade com um leque de metodologias diferentes que vão das observações vivas à reconstrução fílmica” que observaremos mais detalhadamente no item seguinte deste capítulo (CANEVACCI, 1990: 89). Ainda nessa visão, também vemos que a

“imagem fílmica [documental] é antes de tudo realista, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade” [...] “A imagem fílmica suscita portanto no espectador, um sentimento de realidade bastante forte, [...] por seu realismo instintivo, capta apenas aspectos precisos e determinados – únicos no espaço e no tempo – da realidade” (MARTIN, 1977: 22).

Quando o sujeito assume um papel interativo com a câmera, ela se torna uma extensão daquilo que estudiosos chamam de “equação pessoal do observador”, ou seja, o sujeito produtor das imagens torna-se o fator preponderante na escolha de como e do quê ele priorizará no enquadramento, que são instâncias que se limitam numa visão particular e passível de interpretações desse sujeito que pretende representar uma realidade por meio do audiovisual. A imagem fílmica resulta das possibilidades que a câmera oferece para o realizador no tratamento da imagem em relação à realidade bruta apresentada. “A imagem fílmica proporciona, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do diretor”, mesmo ela tendo um caráter de documento audiovisual (MARTIN, 1977: 25).

Mediante a perspectiva criativa delegada ao ato de captura, e portanto inerente à capacidade da câmera e principalmente à sua operação por meio do cinegrafista/diretor, identificamos possibilidades que se configuram numa linguagem específica e adequada ao meio audiovisual, mas subjetiva para o direcionamento de sentidos e efeitos na “captura da realidade”. Esses artifícios, que podem nos dirigir para uma organização na captura da imagem, estabelecem-se, assim como a atitude de criar uma gramática que permita codificar determinados tipos de imagens com relação ao seu plano expressivo, ou seja, sua composição, seleção e escolha do que será visível no enquadramento. Ele aparece como

base inequívoca para conceitos, como planos, ângulos e movimentos possíveis que a câmera adotará e, portanto, passíveis de uma apreciação diferenciada por aquele que a estiver manipulando. Será com base nesses conceitos e na sua utilização prática que o realizador encontrará condições de capturar criativamente as imagens audiovisuais, sem que elas percam o seu caráter de representação da realidade ou de documento.

Os enquadramentos são assinalados como o “primeiro aspecto da participação criadora da câmera” para a captura da imagem em movimento. Trata-se da forma como o realizador constrói a representação fílmica em relação ao espaço a ser capturado pela objetiva da câmera. Se observarmos as primeiras experiências cinematográficas, a câmera tinha um papel passivo quanto à cena que filmava. Parecia mais um espectador de teatro atrelado à imobilidade de sua cadeira, na qual, durante todo desenrolar da ação, vislumbraria somente aquele espaço e aquele ângulo da cena. Algumas cenas em nosso objeto documental demonstram isso claramente. Podemos ver esse exemplo na citação que o realizador faz, por meio de cenas do filme, **Viagem à lua** (1902) de George Méliès, em relação à idéia utópica do sonho da paz e da igualdade, que tiveram voz em personagens representativos no decorrer do século XX. Essas cenas foram produzidas originalmente na época em que o cinema era mudo e a câmera ainda não havia assumido um papel ativo na construção cinematográfica. Observamos abaixo o trecho decupado do filme:

*Tela preta / silêncio*

*Cena de filme de Méliès “Viagem à lua”.*

*Foto de homem velho (cor / PP). “sintonize, se ligue, caia fora!”. / “Timothy Leary 1922-1997”.*

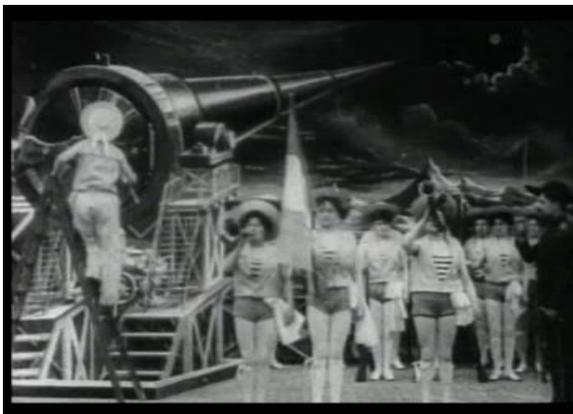


Figura 27

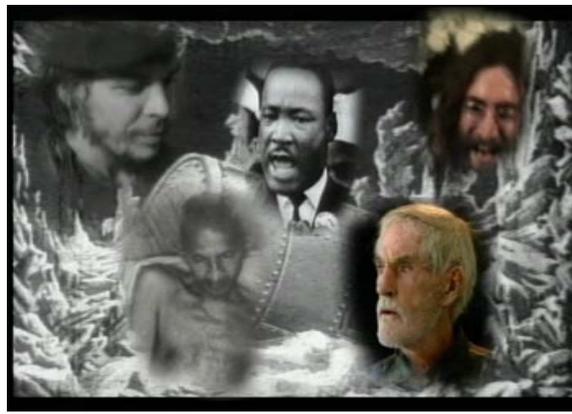


Figura 28

*Cena do filme de Méliès / canhão sendo carregado (figura 27) / disparo / “Conforme o último desejo de Timothy, suas cinzas foram lançadas no espaço” / “Lucy and Sky and Diamonds”.*

*Cena de lua sendo atingida por bala de canhão. “... na lua ocorria um curioso encontro”.*

*Cena de cápsula na no solo lunar (filme) com imagens de homens diferentes sobrepostas espalhadas. “Che, Ghandi, King e Lenon...” (figura28). Cena de lua se afastando. “Discutindo assuntos terrestres”.*

*Tela Preta / silêncio*

Podemos observar claramente nessas imagens que a sua utilização é justamente para associá-las às questões mais complexas e utópicas que permearam o imaginário humano no

decorrer desse período, mas nós as mostraremos para ilustrar como a câmera se comportava nas primeiras experiências cinematográficas realizadas no começo do século XX.

Conseqüentemente, percebeu-se que a passividade da câmera não era uma condição eterna, e outras possibilidades a ela foram adicionadas, como:

1. Deixar certos elementos “fora de quadro”, mas sugestionando sua existência através do que era visível no quadro.

2. Apresentar um objeto ou corpo somente pelo detalhe significativo ou simbólico dos mesmos, a idéia de enquadramento para representar o espaço visível.

3. Alterar, conforme a necessidade da idéia, o ponto de vista do espectador em função de um determinado ponto de vista da câmera, como o ângulo ou seu movimento.

4. Contar com a profundidade de campo como artifício criativo ou apelos dramáticos (MARTIN, 1977: 35).

Nos exemplos acima, podemos ver o quanto a câmera pode contribuir por meio do enquadramento para apoiar-se numa forma mais ativa na criação da imagem, dotando-a de uma escolha de porção espacial que pode ser demonstrada no quadro: a forma como o objeto de interesse aparecerá, assim como os seus movimentos no âmbito da produção audiovisual.

Tais características aparecem no documentário da seguinte forma:

### **1. Fora de quadro**

O primeiro item refere-se à capacidade que o quadro audiovisual pode ter de mencionar a extensão dele próprio, ou seja: a mensagem não se limita ao que é visível, mas pode ter continuidade fora do quadro. Essa sugestão pode estar em muitos exemplos no audiovisual, mas para deixar isso mais claro, é comum encontrá-la como artifício para não

mostrar uma cena violenta. O exemplo está em apresentar os rostos estarecidos e incrédulos dos personagens que presenciam, no nosso caso, um acidente aéreo de graves proporções. Abaixo, uma cena e sua decupagem são usadas para ilustrar a exposição acima:



Figura 29

*Imagem de casal (PP) em meio a multidão olhando em desespero para o céu. “Challenger, 1986” (figura 29).*

*Imagem de foguete (PG) desgovernado no céu. Entra retrato de Freud sobre a imagem com os dizeres descortinando ao lado. “Nunca dominaremos completamente a natureza, e o nosso organismo corporal, ele mesmo parte desta natureza, permanecerá sempre como uma estrutura passageira, com limitada capacidade de realização e adaptação”.*

*Dr. Freud*

## **2. Os planos**

O segundo item nos sugere a capacidade que o enquadramento da câmera tem de recortar o espaço, assim como selecionar seu conteúdo. A essa sugestão de recorte dá-se o nome de plano. Os planos são usados para termos uma idéia mais ou menos clara da porção

de espaço e de conteúdo que utilizaremos para que a imagem seja capturada. Isso implica numa tentativa de organizar, de forma objetiva, uma quantidade de planos que correspondam à realidade da capacidade da câmera de capturar uma cena. No entanto, a definição de plano no audiovisual pode adquirir características diferenciadas em relação ao seu significado e, conseqüentemente, sugerir uma determinada abordagem na produção do audiovisual. Jacques Aumont e Michel Marie nos dão uma definição relacionada a três momentos em que o termo “plano” adquire aplicações diferenciadas:

“1. A imagem fílmica é projetada em uma superfície plana: é a origem da palavra plano, que designa portanto o plano da imagem. [...] o plano da imagem é paralelo a uma infinidade de outros planos imaginários, dispostos “em profundidade” ao longo do eixo da tomada de cena. 2. Em um certo número de expressões, a palavra plano é considerada o substituto aproximativo de “quadro” ou “enquadramento”. [...]. 3. Por extensão, a palavra chegou a designar uma imagem fílmica unitária, tal como percebida no filme projetado. [...] plano é no filme terminado, o que resta de uma tomada de cena efetuada no momento da filmagem [...] “um plano é qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de plano” (AUMONT e MARIE, 2003 :230).

Por conseguinte, a definição que nos interessa, de acordo Jacques Aumont e Michel Marie, é justamente a segunda, pois é nela que se encontram os pressupostos para justificar o momento da captura da imagem como processo de criação de efeitos de sentido que está ligado à construção do enquadramento audiovisual. E é nesse sentido que apontaremos, de forma classificatória e ordenada, como os planos podem adquirir formatos para serem identificados e utilizados conforme a necessidade criativa para a narrativa fílmica.

Salientamos que, de forma geral, não existe um consenso para a sua aplicação por causa das possíveis variações que podemos encontrar no exercício da captura; no entanto, todos os realizadores e teóricos concordam com a necessidade de sua existência para ordenar a construção e o seu entendimento quanto à forma da produção audiovisual. Abaixo, faremos uma relação sintética dos planos utilizados e mostraremos, através de imagens de nosso objeto documental, exemplos ligados a eles:

a) Planos Gerais: Planos abertos, onde o espaço mencionado pelo enquadramento se encontra inserido como um todo. São informativos, situam o observador e mostram as características de um determinado local. Sua maior utilização é em paisagens e eventos de massa, mas pode também se referir a ambientes fechados, como um quarto ou um galpão (SOUSA, 2004: 67).



Figura 30

*Avanço de tropas detido por barragem de artilharia (Figura 30).*

b) Planos Médios: São mais fechados que os gerais, não permitindo uma total observação do cenário a que se remete. Sevem para localizar a ação e os elementos do conjunto da narrativa.



Figura 31

*Soldado carrega companheiro ferido em trincheira (figura 31).*

c) Primeiro Plano: Tem uma relação íntima mas totalizadora do objeto mostrando-o de forma objetiva, sem que aja grande interferência do ambiente em que está inserido.



Figura 32

*Soldado posa para câmera esfregando as mãos (Figura 32).*

d) Plano de Detalhe: É usado para mostrar peculiaridades e expressões, já que a sua capacidade de possuir elementos é limitada.



Figura 33

*Cenas do filme “O cão andaluz” de Luis Buñuel (surrealismo). Parte da mão na calçada. Rapaz toca mão decepada com bastão, envolta muitos curiosos que são apartados por policial (figura 33).*

Muitos autores sugerem, dentro do conceito dessas quatro apresentações, outras categorias, e alguns até incluem subcategorias. No entanto, de certa forma, essas e suas possíveis variações atendem à nossa necessidade de traçar uma visualização da capacidade do realizador por meio do enquadramento da câmera, de “recortar” o espaço visível da imagem audiovisual e de utilizá-lo conforme sua necessidade na construção da narrativa.

### **3. Os ângulos e movimentos de câmera**

O terceiro item refere-se ao ângulo de tomada de imagem, que por conseqüência se materializa em seu plano. Ele se fundamenta pelo ponto de vista, ou seja, de onde a câmera vê a cena; portanto, caracteriza-se por meio de quatro formas principais, mas aqui também

chamamos atenção para possíveis variações. Como característica principal, os ângulos podem sugerir significações psicológicas ao espectador, e a utilização e o efeito de um mesmo ângulo pode variar num contexto mais amplo de uma seqüência de planos.

a) Ângulo normal: é uma tomada de imagem paralela à superfície, no qual a imagem se aproxima da visão normal do ponto de vista humano (SOUSA, 2004: 67). Sua característica principal é a observação frontal do objeto, revelando uma realidade objetiva do referente. É muito utilizado em produções documentais, principalmente em entrevistas em que se pretende mostrar as expressões do entrevistado.



Figura 34

*Índio com artefatos de branco em mãos (PP). Entra mão com chapéu e o pão em sua cabeça / continua ruído (figura34).*

b) Plongée (filmar de cima para baixo): consiste em situar a câmera acima do nível normal do olhar, causando como efeito um elevado ponto de vista do espectador, sugestionando superioridade ou privilégio à câmera e, consecutivamente, ao espectador. Esse ângulo tem uma tendência a desvalorizar o motivo filmado.



Figura 35

*Imagem do topo de escada / homens carregam sacos de terra na cabeça (Figura 35).*

c) Contra-plongée (filmar de baixo para cima): consiste em deixar a câmera abaixo do nível normal do olhar. Seu efeito é o inverso do Plongée, desprivilegiando o ponto de vista da câmera e, portanto, do espectador. Esse ângulo geralmente enaltece o motivo filmado (MARTIN, 1977: 41).



Figura 36

*Túmulo com fotos de casal (CP/PP). “Hans e Anna” (figura36).*

d) *Ângulo oblíquo: apesar de privilegiar o ponto de vista normal de uma pessoa, esse ângulo prevê uma perspectiva que sugere um certo afastamento da câmera do motivo, pois ela não se encontra à sua frente ou em meio à cena. Com esse ângulo, a câmera pode assumir uma postura de observador neutro.*



Figura 37

*Mulher monta bombas em fábrica (PM). “Anna produz bombas” (figura 37).*

Quanto aos movimentos de câmera, podemos salientar algumas funções que eles podem adquirir dentro da expressão filmica pela sua capacidade de deslocamento em relação ao objeto de captura. A seguir, evidenciaremos os mais importantes efeitos relacionados a essa função que a câmera pode assumir:

- a) acompanhar um personagem ou um objeto em movimento, descrevendo uma trajetória e tudo o que há nela.
- b) criar a ilusão de movimento de um objeto estático.
- c) descrever um espaço ou uma ação que tem um conteúdo material ou dramático único.

- d) definir relações espaciais entre dois elementos da ação.
- e) expressar subjetivamente do ponto de vista de um personagem em movimento.
- f) expressar a tensão mental de um personagem através da subjetividade de seu próprio olhar (MARTIN, 1977: 45).

Os principais movimentos utilizados no audiovisual são de três tipos:

*O travelling*, que consiste num deslocamento da câmera no qual o eixo ótico não é alterado durante a trajetória. Pode assumir essa trajetória de forma horizontal e vertical. No nosso objeto documental, vemos muitos desses movimentos utilizados de forma expressiva. Um exemplo é o travelling vertical na subida da torre Eifel no começo do filme.

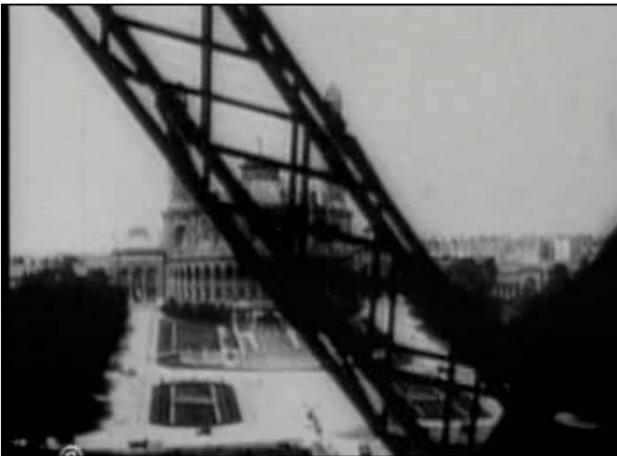


Figura 38

*Imagem interna de torre com visão para fora / movimento de subida no elevador (figura38).*

A *panorâmica*, que constitui uma rotação da câmera em torno de seu eixo, que na maioria das vezes é sustentado pelo tripé, sem deslocamento da mesma. Elas também podem ser verticais e horizontais. Geralmente assumem funções descritivas e expressivas

no audiovisual. A primeira demonstra o espaço como uma grande paisagem, e a segunda assume uma função mais subjetiva do observador, como o estado de embriaguez de um personagem que sente que tudo gira em torno dele.



Figura 39

*Funde para imagem da Torre Eiffel (figura 39.). “Meio-dia Paris, 1911”.*

*A trajetória*, mistura os dois movimentos anteriores e seus desmembramentos verticais ou horizontais. Muitas vezes ela só é possível com a utilização de um aparelho chamado grua ou com o desprendimento da câmera do tripé.

#### **4. Profundidade de campo**

O quarto item refere-se à questão da profundidade de campo como fator criativo no contexto ligado à composição da imagem filmica. É a zona que compreende a distância entre os pontos nítidos mais próximos e os mais afastados do ponto focado pela objetiva da câmera numa mesma imagem. Em termos mais simples, é o espaço nítido da imagem que se ocupa da relação dos objetos que estão em primeiro plano e os que estão no plano de

fundo. Sua utilização expressiva é comum na construção do audiovisual. Podemos, através de seu uso, delegar importância maior ou menor a objetos que ocupam o espaço ilusório tridimensional da imagem, ou mesmo misturá-los com uma nitidez de profundidade, causando a sensação de confusão e caos no espectador. Seu uso ocorre geralmente em planos gerais, proporcionando riqueza com a nitidez dos muitos elementos que o compõem. Podemos ver abaixo a relação de nitidez que o homem (primeiro plano na imagem) e o fundo a (a cidade de New York) apresentam.



Figura 40

*Homem caminha em vigas no topo de edifício (PG). “George Gotman 1906- 1962” / “Construiu diversos edifícios em NY”(figura 40).*

Procuramos, neste item do segundo capítulo, traçar a forma como a câmera pode assumir um papel crucial na criação de imagens e efeitos na utilização dos enquadramentos, planos e ângulos, movimento de planos e profundidade de campo. No entanto, esses artifícios isolados, que muitas vezes são mencionados como parte da linguagem do audiovisual, podem assumir efeitos distintos de quando associados a uma seqüência de cenas. No próximo item deste capítulo abordaremos a fase final da produção audiovisual

que é dependente da discussão anterior, pois sem imagens capturadas seria impossível traçar uma sintaxe narrativa que suprisse a necessidade da mensagem audiovisual almejada pela produção midiática do documentário.

### 3. A produção midiática do documentário

Refletir sobre um terceiro momento da produção documental torna-se necessário para nós neste item do capítulo II com ênfase em configurações criativas para a sua realização, precisamos, através do conceito de finalização audiovisual, traçar os parâmetros que circundam esta fase e nos apoiarmos na montagem audiovisual, fundamentando nela uma lógica de criação. Como mencionamos anteriormente, mais precisamente no item “Imagem e tempo”, do capítulo I, a montagem adquire importância crucial para que o audiovisual se aproprie de um método que atenda a uma ordenação narrativa própria, atendendo a uma necessidade sintática da linguagem audiovisual.

“... um dos traços específicos mais evidentes do cinema é ser uma arte da combinação e da organização (um filme sempre mobiliza uma certa quantidade de imagens, sons e de inscrições gráficas em organizações e proporções variáveis). A noção de montagem inclui essa característica e, portanto, é possível notar de imediato que se trata de uma noção totalmente central em qualquer teorização do fílmico (AUMONT, 1995: 53).”

Na montagem, utilizamos unidades de imagens em movimento que categorizamos como planos. Os planos aqui adquirem, como já vimos, um valor diferenciado do plano referente ao enquadramento, tratado anteriormente como porção espacial. Sua conotação aqui assume aspectos referentes à duração da ação, ou seja, a temporalidade de interesse contida na tomada de cena pela câmera. Podemos considerar esse plano como unidade mínima de significado para a montagem do filme. Assim, a montagem assume um aspecto

organizacional de imagens conforme uma ordem e a sua duração em relação à temporalidade do plano.

Desse ponto de vista, a montagem é um específico inerente à construção fílmica como narrativa, pois é nela que o fílmico se consubstancia em mensagem e o plano tem como papel ser a primeira imagem que ordenará sucessivamente outros planos, hierarquizando o conteúdo e, como consequência, formando uma história. Por esse viés, a importância da imagem - plano - escolhida para iniciar a montagem assume as noções abduativas discutidas no início desta dissertação, dotando-a de uma lógica predominante para a seqüência de imagens que se estabelecerá. Em relação ao nosso documentário - **Nós que aqui estamos por nós esperamos** -, a montagem assume o papel mais importante na concepção do filme por ser a maioria de suas imagens - planos - obtida de arquivos históricos do cinema documental e de ficção (quanto às questões da utilização de imagens ficcionais para a produção de um filme com teor documental, no próximo capítulo justificaremos esse uso), e portanto toda construção criativa da narrativa histórica está amparada na montagem dessas imagens, assim como trucagens das mesmas.

Quanto às questões mais específicas da montagem, julgamos necessário debater alguns aspectos que a tornam um artifício de conceitos específicos para a construção fílmica. Dessa forma, a montagem consiste em “três grandes operações: seleção, agrupamento e junção – sendo a finalidade dessas operações obter, a partir de elementos separados, uma totalidade que é o filme” (AUMONT, 1995: 54).

Tendo em vista as definições apontadas por Marcel Martin, como “organização do filme em certas condições de ordem e duração”, podemos estabelecer duas relações formais para a sua concretização: o objeto e as modalidades (IBIDEM, 1995:55).

A primeira relação formal se caracteriza por um objeto específico que a montagem utiliza como unidade para construir um objeto maior, que é o filme. Esse objeto mencionado acima será considerado, como plano, a unidade mínima de significado numa sintaxe maior, considerada como obra fílmica. E é visto aqui, permeado por uma dimensão de tempo quanto à sua duração e ao seu movimento.

Em nosso documentário - **Nós que aqui estamos por vós esperamos** - identificamos, em relação às três grandes operações mencionadas acima, uma importância grande para a questão da seleção. Como o diretor tinha intenção de construir uma narrativa que abarcava a temporalidade histórica de um século, necessariamente teve de fazer uma grande pesquisa (como foi feita, pois, num depoimento do próprio diretor em um programa de entrevista televisivo, no qual afirmou ter demorado dois anos no processo de pesquisa e seleção de imagens) para chegar a um montante de planos que atendesse à demanda exigida pela narrativa pretendida. Em sua maioria, os planos foram retirados de documentos cinematográficos e audiovisuais que remontam tanto ao início do cinema e das imagens audiovisuais quanto ao momento do término da obra, no ano de 1999. Portanto, são imagens que foram captadas com intuito documental e ficcional no decorrer do século XX em várias partes do planeta. Vê-se nesta produção uma intensa necessidade de pesquisa e de seleção de imagens como fator primordial para a execução da obra fílmica documental.

Na segunda operação, apontada anteriormente como agrupamento, deparamo-nos com a necessidade de identificar os planos que, no momento da junção, possam atribuir sentido à mensagem pretendida pela obra fílmica.

O agrupamento se define por encontrar os planos que se relacionam em função da idéia principal a fim de dar forma à narrativa final. Por meio da montagem, ela não se

constrói de uma vez, ou seja, fechada em um bloco em que a articulação da idéia não tenha uma pausa.

Quanto à organização e ordenação desses agrupamentos de planos, podemos realizá-los no nível de um pensamento sintagmático.

O sintagma, através do prisma da lingüística, é a unidade de primeira articulação, ou seja, a palavra. Podemos adotar essa terminologia para justificar o valor do plano como sintagma e seu agrupamento como “sintagmas fílmicos de tamanho superior ao plano”, que seria a junção de alguns planos concretizando uma idéia ou um bloco de sentido narrativo (AUMONT, 1995: 58).

Chamamos a atenção para esta forma de observação, pois a montagem pressupõe duas idéias para a sua concretização. Uma delas é a noção fracionária da menor partícula de sentido, que é o plano, e a segunda se refere a uma partícula maior, que é uma junção de planos que formam um bloco de sentido que, junto com outras junções de planos, encerrará a obra audiovisual.

É necessária esta discussão porque o nosso documentário analisado adota uma postura narrativa correspondente a essas duas observações no contexto de sua montagem. Ao observarmos a tentativa de síntese da história, que permeia a duração de um século através de imagens, vemos que necessariamente teve de eleger, no meio de uma gama gigantesca de acontecimentos capturados pelo audiovisual, momentos representativos que coubessem em um tempo adequado a esse tipo de construção.

O filme documentário, portanto, manifesta-se a partir de inúmeros planos em unidade mínima, mas se organiza em blocos organizados de planos baseados numa representação objetiva ou não tão objetiva, muitas vezes, de acontecimentos que concedem à obra um teor histórico irrevogável. A pontuação para distinguir o começo e o término desses blocos

narrativos são efeitos muito utilizados nos primórdios do cinema - *fade in black* - que consiste em escurecer a cena e abaixar o som simultaneamente. A adoção dessa forma de montagem possibilitou ao realizador os desprendimentos cronológicos a que geralmente as obras de teor documental estão sujeitas.

Com isso podemos observar que os blocos não são construídos em uma sucessão de fatos, que atendam a uma narrativa linear de começo, meio e fim com relação aos acontecimentos do século XX representados no filme. Ao adotar essa forma, o realizador previu uma organização de idéias que atendessem à sua expectativa de finalização sem prejudicar o conteúdo histórico representado pelas imagens retiradas de filmes documentais e de ficção desse período a que se refere o filme **Nós que aqui estamos por nós esperamos.**

Outra relação formal se define com as modalidades da montagem numa caracterização mais ampla de construção na justaposição de elementos: planos homogêneos e heterogêneos. Essa organização confere um valor concernente à sucessão de imagens de efeito e sentido narrativo com relação à continuidade e determinação da duração tanto do plano, quanto do conjunto de planos. Temos então uma definição mais ampliada da montagem no audiovisual.

“A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração (AUMONT, 1995: 62).

Com essa definição, podemos abordar o que de fato mais nos interessa, ou seja, o que confere um caráter criativo à questão da montagem no audiovisual e, mais especificamente, ao nosso objeto documental.

As funções criadoras da montagem nos remetem diretamente às questões de efeitos que sua forma de utilização pode gerar no produto audiovisual acabado, ou seja, na obra finalizada, através desses inúmeros e pequenos recortes de tempo e espaço - planos. Marcel Martin nos indica três funções concernentes ao poder criativo da montagem. A primeira se refere à “*criação do movimento*”, que se caracteriza na demonstração através do movimento na sucessão substitutiva de planos, o movimento que “dá vida às coisas”. O desenvolvimento estabelecido do ponto de vista da câmera e da ação do personagem no espaço. Verificamos isso na cena em que “O Alfaiate” ensaia uma tentativa de voar de uma plataforma da torre Eiffel e no seu desastroso desfecho.

*Baixa som / Tela preta*

*Sobe som*

*Imagem de homem retrato em lápide (PD). “O Alfaiate”.*



Figura 41



Figura 42

*Funde para imagem da Torre Eiffel (PAN. VERT.). “Meio-dia Paris, 1911”.*

*Imagem interna de torre com visão para fora / movimento de subida no elevador (PG).*

*Imagem de homem (PM) com aparato de tecido envolto no corpo em cima de cadeira. Dois homens o observam ao lado. Câmera desloca o enquadramento para sua esquerda mostrando que o homem está à beira de um edifício. “M. Reisfeldt 1867-1911”. / “profissão: alfaiate” / “objetivo imediato”. Na mesma cena entra no canto superior esquerdo imagem de pássaro batendo asas (figura 41)/ desaparece. Homem vacila. Abaixa som criando expectativa. Cena permanece com homem vacilando pular e som de vento. Na cena, no canto inferior esquerdo, casal de senhores olha para o céu/ desaparece. Homem pula.*

*Imagem de do vão central da torre (PG) com homem caindo em queda livre em seu centro (figura 42).*

No trecho decupado acima, podemos verificar a função da montagem em dois planos sequenciais no documentário - **Nós que aqui estamos, por vós esperamos** - e o efeito de movimento causado pela junção desses planos. O efeito é estarrecedor, fazendo o espectador supor o desastre do experimento do alfaiate. Examinando atentamente essa produção audiovisual documental, percebemos que ela praticamente se constrói a partir do princípio do artifício da montagem. Então verificamos que o simples ato de substituição de um plano por outro já nos incita a experimentar o efeito do movimento, mesmo que os elementos que estejam inscritos nele não estejam se movimentando.

Outra função criativa delegada à montagem é a da “criação do ritmo” que está ligada à sucessão dos planos em relação à sua duração temporal, ou melhor, o tempo em que o espectador está sujeito para a apreciação de um determinado plano e de seu conteúdo, assim como a relação temporal de um conjunto de planos em termos métricos. O tempo de

cada plano em uma seqüência pode gerar efeitos diferenciados, conforme a duração métrica que lhe for atribuída. Usando os mesmos planos acima, mas observando-os do ponto de vista do ritmo que criam como o tempo de duração, podemos entender muito bem o efeito que a temporalidade causa.

O ato de o “alfaiate” se preparar para o salto cria um plano médio de quarenta e sete segundos de duração, tempo suficiente para gerar no expectador um contexto que envolve o ato inscrito no conteúdo do plano e o seu possível desfecho desastroso, se concretiza no plano seguinte que tem a duração de dois segundos, o necessário para observarmos um objeto praticamente em queda livre no vão da torre Eiffel. Essa é uma dinâmica rítmica criativa capaz de gerar sentido através do tempo de duração de um conjunto de planos formado por uma seqüência.

Outra função criativa da montagem se apresenta na *criação da idéia*. Os objetivos estéticos da montagem prevêm efeitos que fogem da questão descritiva que o plano pode apresentar, mas estão associados à idéia que pode gerar no receptor. O choque de planos causa uma correlação na qual se segmenta uma idéia, muitas vezes não tão objetiva como forma, mas completamente percebida como efeito. Com isso, a montagem suscita sentidos que vão além do que os planos descrevem e assim assume uma das mais importantes funções dentre as que observamos.

“A montagem, portanto, é inseparável da idéia, que analisa, critica, reúne e generaliza... A montagem representa um método descoberto e cultivado pelo audiovisual, para precisar e evidenciar todos os vínculos, exteriores ou interiores, que existem na realidade dos diferentes acontecimentos” (MARTIN, 1977: 145).

Observamos que o choque desses dois planos leva o espectador a experimentar uma gama de sensações relevantes às questões que Marcel Martin nos sugere acima. O espectador, através do plano expressivo apresentado pelas imagens, fará um exercício em torno de todas as possibilidades reflexivas que essas imagens o predispõe a criar, sugestionando a mente a criar idéias que podem levá-lo para fora das questões meramente descritivas das imagens apresentadas.

Através do exemplo desses dois planos e de sua relação com a questão da montagem em nosso objeto documental, demonstramos as principais questões concernentes ao terceiro item deste capítulo que trata diretamente da produção documentária e de sua divisão em três categorias, na qual as questões criativas abduativas teriam influência lógica na construção da mensagem.

## Capítulo III

### Ensaio sobre o imaginário documental

Nesse capítulo produziremos ensaios que identifiquem o sujeito contemporâneo e as possíveis influências que as imagens no filme documental **Nós que aqui estamos por nós esperamos**, podem ter por meio da documentação de acontecimentos memoráveis do século XX. Elas sugerem o impacto profundo causado na construção deste sujeito e a crise que o abateu no decorrer dessa época. Ressaltaremos a influência que essa crise, que teve seu apogeu na metade do século até seu final e chamada por teóricos de pós-modernidade, teve na elaboração de imagens audiovisuais que foram um produto do impacto gerado pelos questionamentos sobre o ser humano.

Em um segundo momento mostraremos a importância da decupagem como ferramenta de trabalho na realização do filme documentário **Nós que aqui estamos por nós esperamos**, devido suas particularidades específicas que proporcionaram uma elaboração audiovisual com imagens de arquivos documentais e ficcionais.

Apresentaremos para encerrar a importância da recepção no processo comunicativo do audiovisual através de críticas publicadas na imprensa especializada, assim como de teóricos ligados à área de comunicação e história, podendo assim discutir a importância da recepção como argumento final na discussão do efeito comunicativo.

## 1. Abducidos pela imagem do ser humano pós-moderno

A “pós-modernidade”, o advento que atingiu todas as áreas que giram em torno da vida do ser humano, como suas organizações – instituições sociais, culturais, econômicas, políticas -, levou-o a uma reflexão sobre as transformações que estavam ocorrendo. Estas não podem ser discutidas sem antes observarmos, de forma contundente, os contornos da “modernidade” que as antecedeu.. O pós-modernismo começou a ser percebido, de certa forma por volta de 1960, quando o radicalismo que permeava o mundo passou a perder força e, nas décadas de 80 e 90, mostrou-se mais evidente nos “realinhamentos políticos, nas inversões ideológicas e na condescendência a valores de mercado capitalista” que vieram se consagrar mais à frente em um período de transição. Tudo que fosse relacionado ao período da modernidade seria material de constantes reflexões para atender a uma nova forma de pensar o ser humano e sua produção (STAM, 2000: 327).

Esses acontecimentos se fundamentaram em questões ligadas ao período “moderno”, mas evidentemente foi no século XX que seu impacto foi sentido no âmbito mundial por causa do surgimento dos meios de comunicação de massa. Quando falamos em modernidade, não podemos desvincular esse termo e do advento da industrialização, que foi o fator que mais marcou essa época e o que mais influenciou os acontecimentos posteriores até os dias de hoje.

“A modernidade pode ser entendida como aproximadamente equivalente ao mundo industrializado desde que se reconheça que o industrialismo não é a sua única dimensão institucional. Ele se refere às relações sociais implicadas no uso

generalizado da força material e do maquinário nos processos de produção. [...] . Uma segunda dimensão é o capitalismo, sistema de produção de mercadorias que envolvem tanto mercados competitivos de produtos quanto mercantilização da força de trabalho. Cada uma dessas dimensões pode ser analiticamente distinguida das instituições de vigilância, base do crescimento maciço da força organizacional associado ao surgimento da vida social moderna. A vigilância se refere ao controle e a supervisão de populações submissas, assuma esse controle a forma da supervisão visível, [...] ou do uso da informação para coordenar atividades sociais. Essa dimensão, por sua vez, pode ser separada do controle dos meios de violência no contexto da industrialização da guerra. A modernidade inaugura uma era de guerra total em que a capacidade destrutiva potencial dos armamentos, assinalada acima de tudo pela existência das armas nucleares, tornou-se enorme” (GIDDENS, 2002: 21).

No quadro traçado acima por Giddens, podemos observar uma coerente contextualização temporal, traçada no nosso objeto documental, o filme **Nós que aqui estamos, por vós esperamos**, quanto à sua dimensão em relação ao valor histórico e seu referencial na obra fílmica a respeito do sujeito moderno. Sem contextualizar esse sujeito, que foi o protagonista de todos os acontecimentos das transformações sociais, econômicas, políticas e ideológicas da época referida no filme, o realizador não conseguiria traçar uma narrativa na qual as transformações poderiam assumir uma representação concreta através de imagens documentais. Estas foram capturadas numa época associada a um contexto espacial de característica global: o século XX.

Ao apresentar o sujeito de forma simples e objetiva por meio de alguns personagens que, necessariamente, não foram figuras históricas conhecidas, a narrativa se desdobra sobre os seres humanos comuns que viveram na essência os acontecimentos narrados historicamente, vítimas de um sistema do qual não tinham nenhum poder ou controle e que no futuro outras gerações teriam de conviver com os desdobramentos causados por aquele contexto. Isso fica bem claro no começo do filme, quando o realizador anuncia nas primeiras cenas pelos âmbitos, temporal e espacial, se desenvolverá a narrativa fílmica.



Figura 45



Figura 46

*A imagem desaparece deixando a panorâmica de nuvens e a melodia como fundo sonoro.*

*Entra escritos:*

“Pequenas histórias / Grandes personagens / Pequenos personagens / Grandes histórias / Memória / Do breve século XX” (Figuras 45 e 46).

Como propõe Giddens, o mundo industrializado e seus desdobramentos assumem o papel fundamental na transformação do sujeito moderno, no qual se exerce um poder na formação e ascensão do que ele mesmo chama de “organização, que se configura no

controle regular das relações sociais em distâncias espaciais e temporais indeterminadas”, que são representadas na instituição do estado-nação, sendo este uma típica invenção moderna de sistemas monitorados de controle social.

Dentre as muitas questões que a modernidade aborda, podemos observar o destaque que se dá ao dinamismo que é uma das suas principais características. O ritmo a que se refere é um ritmo incessante, num mundo em que tudo se movimenta mais do que em qualquer período anterior. Esse dinamismo se estende para todas as áreas do saber e do fazer humanos, causando o que podemos chamar de excesso, pois a industrialização e a reprodução em série de que é capaz nos põe diretamente em contato com a perspectiva desse dinâmico modo de viver. “Mudanças constantes, rápidas e permanentes” são características que definem a chamada sociedade moderna. (HALL, 1992: 14)

O excesso de produção, o excesso de informação e o excesso de consumo podem ser estipulados aqui como os três fenômenos peculiares da vida moderna, que prevê um ser humano que seja capaz de assimilar esse dinamismo e se preparar para uma possível aceleração a que estará sempre sujeito a qualquer momento.

O tempo e o espaço adotaram formas diferentes das que tinham nas sociedades pré-modernas, sendo bruscamente modificados em seus referenciais. O sujeito teve de se adaptar a uma nova leitura da temporalidade e da espacialidade do mundo, pois o dinamismo que as descobertas e novas tecnologias proporcionaram tornaram possíveis as expansões de fenômenos com tendências não apenas locais, mas com desdobramentos globais. Isso é bem notado pela influência que causaram os meios de comunicação, com sua proliferação de informações veiculadas em nível global, que afetaram de forma intensa a natureza da vida cotidiana. De acordo com Marshall McLuhan, que previu muito bem o impacto que teria o fenômeno midiático moderno, através de sua celebre frase “O mundo é

uma aldeia”, podemos vislumbrar o que foi essa transformação do tempo e do espaço que a modernidade e seu dinamismo tornou possível. Boa parte de nosso objeto documental se refere a essas questões ligadas ao dinamismo e à mudança referencial de tempo e espaço, assim como aos seus efeitos nos conflitos materiais e existenciais que o sujeito necessariamente teve de assimilar durante o período chamado de modernidade. Descobertas científicas, revoluções políticas, sociais e culturais, guerras entre estados-nações, foram eventos que marcaram profundamente a primeira metade do século XX e, portanto, fatores que determinaram a construção desse sujeito como parte ativa desse processo. Esse sujeito é apresentado no documento audiovisual como um ser humano comum, com posições sociais semelhantes às da grande maioria da população mundial. Pessoas que não fazem parte de uma classe privilegiada da sociedade e, com certeza, foram as que mais receberam o impacto desses acontecimentos documentários.

No filme - **Nós que aqui estamos por vós esperamos** - o realizador demonstra os conflitos que assolaram o período referido através das cenas utilizadas, como o “alfaiate que tentou voar”, “a grande massa de soldados envolvidos em guerras que se espalharam pelo globo em distintas épocas dentro do século XX” (figura 47), “a telefonista de Leningrado” (figura 48), “o apertador de parafusos das fábricas Renault”, “a legião de mineiros de Serra Pelada”, “os trabalhadores da construção do túnel do metrô” (figura 49), “o montador de bicicletas chinês”, “o coveiro chileno”, “as mulheres dos movimentos feministas nos EUA”, “as trabalhadoras da indústria bélica na Europa e nos EUA”, “as multidões que se movimentavam intensamente nos grandes centros urbanos” (figura 50), “o índio que aceitou o chapéu” (Figura 51), “o condenado na cadeira elétrica”, “o camponês russo e a lâmpada elétrica” (figura 52), enfim, sujeitos representados através de imagens em movimento ou fotografias que se podem ser identificados com as condições e situações que

se concretizaram devido a todas as conjunções referentes ao processo de modernização. Esse é o traço que une a todos em uma mesma história, como em um dos primeiros escritos que aparecem anunciando a temática que a narrativa do filme abordará: “Pequenas histórias / Grandes personagens / Pequenos personagens / Grandes histórias / Memória / Do breve século XX”. E é justamente por meio desse elemento, “o anonimato”, que o referencial do sujeito assume um papel ativo na participação e na construção do que chamamos de período moderno, não como indivíduo, mas como um coletivo. Abaixo, algumas imagens retiradas de cenas do filme.



Figura 47



Figura 48



Figura 49

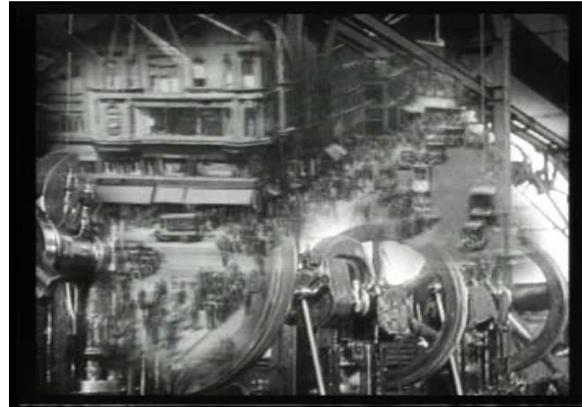


Figura 50



Figura 51



Figura 52

O período moderno e, conseqüentemente, a pós-modernidade a que se refere o filme por meio de trechos que podemos observar e que não seguem uma narrativa temporal linear foi um período em que, depois da metade do século vinte, começaram a se esboçar questionamentos devido ao aparecimento de contradições dos efeitos da conjuntura altamente dinâmica do fazer e consumir de forma voraz tudo que fosse produzido pelos processos industrialmente estipulados. Os conceitos e as referenciais modernas que

alimentaram por tanto tempo os ideais desse sujeito, justificando a sua atitude em relação ao mundo que construía socialmente, economicamente, ideologicamente e culturalmente, começaram a ser questionados a partir da década de 60 e tomaram forma durante os anos 80 e 90 do século XX.

Esses questionamentos se propagaram através de correntes de reflexão, no qual o objetivo principal era reavaliar conceitos estabelecidos, que foram concretizados com o advento da modernidade e todos os referenciais que englobava. Essa atitude reflexiva foi chamada pelos críticos como pós-modernidade, ou seja, como seu próprio nome indica, algo posterior à modernidade, mas não desvinculado dela. Outros autores também se referiram a esse período de reflexões e mudanças com terminologias próximas, mas sempre se referindo à modernidade como antecedente a ele. Podemos observar isso em expressões como “alta modernidade”, utilizada Anthony Giddens, ou mesmo “modernidade tardia”, pelo prisma de Stuart Hall, dois autores já citados neste texto. De qualquer forma, essas terminologias abarcam, de modo expressivo, o contexto complexo a que estamos nos referindo e são de suma importância para compreendermos o papel do sujeito no filme documental e como a sua imagem representativa inspirou o contexto construtivo, estruturando-se em uma narrativa fílmica de proporções e preocupações históricas.

“O chamado fenômeno do pós-modernismo vem consagrar de certa forma o declínio do radicalismo dos anos 60 no Primeiro e no Terceiro Mundo, que gradualmente cedeu espaço, nas décadas de 1980 e 1990, à normalidade econômica e a uma condescendência aos valores de mercado capitalista. [...] Muitas dessas correntes tinham em comum um impulso anti-sistêmico, uma predileção pelo plural e pelo múltiplo, uma valorização de tudo que houvesse sido

suprimido pela sistematicidade anterior, que houvesse sido deixado de fora ou que tivesse sido relegado às margens” (STAM, 2000: 327).

De certa forma, tudo que se relacionava ao período anterior teria de ser reavaliado sob um novo olhar do mesmo sujeito que havia colaborado na construção daquele contingente e que nesse momento se encontrava em crise em relação aos valores, que dizem respeito a uma moral tradicional, estabelecida e forjada concretamente na modernidade, assim como tudo o que se tinha desprezado, suprimido ou mesmo escondido durante o longo período que compreendia a implantação e o desenvolvimento desse advento.

Nas últimas décadas vimos despontar um fenômeno chamado pelos teóricos de “globalização” que, como consequência direta do processo de “modernização” e calcado principalmente em motivações econômicas e políticas, mas com reflexos diretos em todas as áreas de atuação e interesse do indivíduo, levou a uma revisão de retóricas de cunho revolucionário em relação a ideologias políticas e culturais que eram estritamente ligadas ao “nacionalismo”. As questões voltadas ao poder que o estado-nação detinha sobre essas premissas foram se desintegrando, contudo sem desaparecer. Os discursos relacionados às posições do indivíduo ou do grupo se alternavam, muitas vezes utilizando termos em que sua variação constante era utilizada em substituições progressivas e assim se transformando em “polissemias escorregadias” para se referir ao abrangente e geralmente confuso termo “pós-modernismo”. Esse termo nos leva a supor uma grande variedade de modificações de discursos, atitudes e de valores contidos nos fenômenos que o abrangem e podem, de uma forma generalizada, contextualizar o período de transição do sujeito que se esboçou nas duas últimas décadas do século XX e vem se estendendo até este início do século XXI.

A pós-modernidade, mais objetivamente, refere-se a questões que sugerem um fracasso do período histórico anterior a ela e o que ele apresentou e representou em relação à construção de valores pertinentes ao ser humano. Isso desencadeou um processo de contestação principalmente em relação a ideais, sejam eles culturais, políticos e econômicos, como valores homogêneos que até então prevaleciam na modernidade. De uma forma sintética, a pós-modernidade veio sugerir a adoção e a aplicação nas mais diferentes áreas de conhecimento e atividades humanas de termos que outrora não eram utilizados ou muitas vezes questionados, como “multiplicidade, pluralidade, heterodoxia, contingência e hibridismo” (STAM, 2000: 329).

Esses termos que aludem a um fenômeno complexo, associado à concepção de criação e representação de nosso documentário, são de suma importância para o entendimento da representação desse sujeito através da documentação audiovisual. A pós-modernidade no cinema pode ser considerada, apesar da fragmentação ou deterioração de valores passados do sujeito, das mudanças de paradigmas em relação ao tempo e o espaço que este sujeito ocupou e ocupa, das críticas e reflexões nas quais uma ordem se organizou e consecutivamente foi questionada, um campo no qual a criação, por meio de mistura substancial e consciente de tudo que surgiu no audiovisual desde seus primórdios no cinema possa criar novos efeitos representativos, mesmo sua matéria-prima sendo reciclada, como podemos observar no filme documentário - **Nós que aqui estamos por nós esperamos**. Ele utilizou imagens referentes a documentários cinematográficos realizados nos mais diferentes contextos espaciais e temporais do século XX, fotografias, imagens retiradas de reportagens televisivas e mesmo de filmes de ficção, como “Viagem à Lua” de George Méliès, “O Cão Andaluz” de Luis Buñuel, “A General” de Buster Keaton, por exemplo.

“Como vemos o pós-modernismo e sua relação com a teoria do cinema depende fundamentalmente da maneira como o abordamos; se como (1) uma *matriz* discursiva/conceitual; (2) um *corpus de textos* (tanto os que teorizam o pós-modernismo - Jameson, Lyotard etc. - quanto os que por estes são teorizados – *Blade Runner*, *O caçador de andróides*, por exemplo); (3) um *estilo ou estética* (caracterizados pela alusão autoconsciente, pela instabilidade narrativa e pelo pastiche e as reciclagens nostálgicas); (4) uma *época* (grosso modo, a era pós-industrial e da informação transnacional); (5) uma *sensibilidade predominante* (a sensibilidade predominante a subjetividade nômade, a amnésia histórica); ou (6) uma *mudança de paradigma*: o fim das metanarrativas iluministas do progresso e da revolução (STAM, 2000: 330).

Por meio das concepções de abordagem que nos sugere Robert Stam, podemos identificar, através do estilo e da estética da obra, um referencial que nos propõe uma abordagem pós-moderna na concepção narrativa através da reciclagem de imagens em prol da construção de um sujeito complexo, inventivo, cruel, com ideologias em constantes mutações, angustiado, enfim, em crise existencial que se finda somente com a sua morte. Essas imagens não são conclusivas, mas inclusivas, pois em seu conjunto nos faz perceber como um fragmento delas.

Se pensarmos em uma linhagem própria relacionada com as obras fílmicas produzidas no contexto pós-moderno, podemos incluir o filme - **Nós que aqui estamos, por nós esperamos** - num caráter híbrido, plural e contraditório. *Híbrido* pela utilização de imagens, tanto de teor documental como ficcional, para sua construção; *plural* pela abrangência histórica e cultural que o ser humano ocupa em relação à temporalidade a que

se refere a narrativa, assim como a espacialidade que ele ocupa dentro dela; *contraditório* por fazer uma menção de forma alusória ao cinema mudo, com a não utilização da narração em *off* (não há nenhuma intervenção sonora verbal em todo o filme), trucagens semelhantes à época e inserção de quadros com caracteres para agregar sentido mais contundente à mensagem trazida pela imagem.

Essas são as características presentes na obra, às quais se agrega o sujeito representado e um valor referenciando a sua ascensão a um estado pós-moderno do sentir, pensar e agir. Nesse sentido, o espectador pode ser abduzido a uma forma de identificação que foge dos padrões do cinema moderno. Isso pode ser visto, por exemplo, em relação ao protagonismo, no decorrer da trama ficcional, definindo o chamado cinema experimental.

## 2. Imagens de contrastes

A decupagem se prefigura como instrumento de trabalho para o realizador transformar suas idéias para a forma escrita, afim de que atenda todas as necessidades do início ao fim da produção da obra audiovisual. De certa forma ela abrange os aspectos que podem estar presentes na concepção do roteiro, produção (como o papel criativo da câmera, duração da tomada de cena, locações, etc.) e finalização (montagem das cenas em narrativa fílmica). Assim adquire fundamental importância na orientação de toda equipe técnica para a elaboração da obra audiovisual.

Por outro lado a decupagem também assume um papel importante para a crítica, “ela designa, então, de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de seqüências, tal como o espectador atento pode perceber” (AUMONT, MARIE, 2003: 71).

A importância de ambas é indiscutível, pois a primeira forma descrita acima se refere a uma ferramenta para que se organize toda a produção, e a segunda como parâmetro de entendimento construtivo de intuito receptivo.

No filme documental **Nós que aqui estamos por nós esperamos**, a decupagem como instrumento de trabalho foi fundamental para elaboração da narrativa. O teor histórico e a ampla exploração de imagens de arquivos documentais e mesmo filmes do gênero da ficção, o realizador precisou se organizar no processo para que, num primeiro momento tivesse as imagens necessárias através de uma “garimpagem” em arquivos audiovisuais e fotográficos que lhe custou um ano de pesquisas, e num segundo momento para a montagem seqüencial destas imagens feitas em um computador totalizando 2.000 horas,

afim de que sustentassem idéia principal pretendida pela narrativa. Como o próprio realizador afirmou, em entrevista coletiva dada na época do lançamento do filme para vários veículos de comunicação, que demorou dois anos para que concluísse o trabalho.

Como veremos na decupagem feita, mostrada na integra a seguir, o filme assume uma narrativa que se caracteriza em blocos de sentido que são distinguidos por um efeito de tela preta (*fade in black*) entre os blocos muito característico no cinema mudo e, com isto, perceberemos que a narrativa não segue uma seqüência cronológica linear, dando ao filme aspectos experimentais quanto a sua construção temporal.

*Decupagem: “Nós que aqui estamos, por vós esperamos”*

*Tela branca, dois acordes dissonantes de piano pontuando os dois escritos iniciais do filme. Em fusão aparece o primeiro escrito “O historiador é o rei”, desaparece em fusão e simultâneo aparece em fusão o segundo escrito “Freud a rainha”. Esta primeira cena marca o início do filme intitulado “Nós que aqui estamos, por vós esperamos” de Marcelo Masagão lançado em 1999.*

*Inicia melodia de piano com tela branca se fundindo panorâmica de nuvens vista de um vôo. No canto superior direito surge um recorte de imagem. Nesta imagem um soldado armado, parado na neve, sozinho com uma lanterna, orienta comboio de caminhões vindo em sua direção. Nota que se trata de uma imagem em preto e branco, antiga, de arquivo*

*documental. A imagem desaparece deixando a panorâmica de nuvens e a melodia como fundo sonoro.*

*Entra legendas*

***Pequenas histórias / Grandes personagens / Pequenos personagens / Grandes histórias***

***MEMÓRIA / Do breve século XX***

*A música pontua passa a pontuar com mais força elevando o apelo melancólico.*

*No canto superior direito surge imagem de dois indivíduos ajoelhados que são executados por tiros de um fuzil. Imagem desaparece. Alguns segundos de vôo em nuvens e surge outra imagem no canto superior direito de dois túmulos brancos com cruzeiras brancas em um cemitério. Imagens de nuvens desaparecem e cemitério passa a integrar todo o quadro. Uma foto. Um movimento de câmera se inicia fechando o quadro lentamente em direção às cruzeiras.*

***Muda som. Entra música orquestrada e mais dinâmica.***

*Cena funde para fotografia emoldurada disformemente por preto de bailarino. Do centro ao canto superior direito entra dizeres em branco: “Paris à noite, maio de 1912”. Desaparece. No canto inferior direito aparece: “Nijinski”. Desaparece. No canto superior direito surge: “L’après – mioi d’um faune” Théâtre du Châtelet.*

*Imagem funde para retrato frontal de bailarino em pose.*

*Imagem funde para retrato em perfil de uma bailarina.*

*Imagem funde para bailarino ajoelhado em perfil encenando uma pose com as mãos para baixo.*

*Imagem funde para bailarina em perfil no canto direito olhando para o centro.*

*Imagem funde para detalhe das mãos e pés de bailarino ajoelhado em perfil no canto esquerdo da tela (detalhe de mãos apontando para o chão).*

*Imagem funde para detalhe de retrato frontal de bailarino, onde uma das mãos segura um cacho de frutas e a outra aponta para o mesmo.*

*Imagem funde para primeiro plano de bailarinos com braços entrelaçados.*

*Imagem funde para pêndulo de relógio em movimento. No canto superior direito aparece os dizeres “**No dia seguinte...**”.*

*Imagem funde para um grande plano frontal de teatro (supostamente **Théâtre du Châtelet**), muito movimento ao redor do teatro. Após alguns segundos é adicionado um efeito que parte a imagem ao meio do teatro dando a impressão visual de estarem se dobrando. Uma idéia de ruptura.*

*Imagem funde para detalhe de roda mecânica em movimento com os dizeres: “**O balé já não era clássico**”.*

*Imagem de trem em movimento invade a cena da roda.*

*Imagem de túnel ferroviário invade a cena.*

*Funde para imagem de interior de linha de montagem industrial, grande plano de cidade em movimento, carros transitando freneticamente, pessoas trabalhando, imagens truncadas de trânsito caótico, guarda de trânsito, bondes, pessoas andando, trabalhando conversando, construções, operários, imagens aéreas da cidade, telefones, fios elétricos. Todas ininterruptamente sendo substituídas num mosaico formado por elas mesmas na tela, de forma rápida e ritmada. Em meio ao frenesi de imagens aparece os dizeres: “**A***

*cidade já não cheirava a cavalo*". Desaparece frase. (Em meio ao frenesi surge uma imagem rápida de cavalo, atrelado a uma carroça, mas deitado em uma avenida).

Continua o mosaico de imagens de linhas de produção, metrô, construções, operários.

Aparece os dizeres: "**Pelo túnel, o metrô. Pelo fio, a fala**". Desaparece.

Imagens de telefones, números, telefonistas trabalhando, fios de telefone, pessoas trabalhando, fresas, mais fios.

Pessoas lendo jornal, máquina de escrever, trens, imagens em movimento. Aparece dizeres:

**"Garotas trocavam o corpete pela máquina de escrever"**.

Máquinas registradoras, teclas com letras embaralhadas, impressoras gigantes.

Aparece homem com máscara contra gás.

Em meio a esta orgia frenética de imagens em movimento, surge no canto superior direito o retrato (rosto) de Pablo Picasso e simultaneamente os dizeres: "**Os quadros já eram Picasso**".

Alguns segundos, sobre o frenesi de imagens, surge a frase: "**Os sonhos já eram interpretados**" e simultaneamente aparece o rosto de Freud no canto inferior direito.

Acompanhando esta lógica surge os dizeres: "**na Rússia**" e simultaneamente o retrato de Lênin.

Surge a equação " **$E=mc^2$** " e simultaneamente o retrato de Einstein.

Estes quatro pensadores ficam somente com os rostos expostos no quadro, enquanto uma avalanche de imagens truncadas, em branco e preto, com teor de documentação visual, fazem uma referência a questão da modernidade e seu apogeu revolucionário industrial, ligando tudo que o homem criou até aquele momento, a uma idéia de descoberta, ruptura, transformação, velocidade e ilusão.

*O frenesi de imagens por trás dos retratos funde com uma imagem única. Uma imagem de uma rua, um beco, vazio em plano geral, onde a única coisa que se movimenta é um saco de papel soprado pelo vento em câmera lenta. Os rostos desaparecem devagar deixando somente a cena da rua. Após alguns segundos entra os dizeres em efeito:*

***“Câmeras kodak registravam os instantâneos das primeiras gerações que conviveram em seu cotidiano com uma produção em série de idéias, matemática abstrata, maquinários complexos, refinadas bombas e muitos botõezinhos”.***

*Funde para bailarino deitado em cena. Aparece os dizeres: “Nijinski, 1890-1950”.*

***Baixa som / silêncio / tela preta***

*Funde imagem de cemitério (PM) / Sobe som*

*Entra “Alex”. Desaparece. “Alex” em letras maiores... “Alex Andesson”.*

*Funde para prédio (PG) com carros antigos saindo pela porta. “Algum dia em Detroit, 1903”. Desaparece. “Ford T”. Funde para linha de montagem. Rodas (PM). Chassi (PG). Motores (PG). Homens trabalhando. Seqüência mostrando a montagem dos carros.*

*Funde para linha de montagem (PG) com carros quase prontos. “O tempo de produção de um carro foi reduzido de 14 hs para 1 h e 33 minutos”. Seqüência continua até congelar em homem (PP) montando roda. “Alex Anderson” / “salário: 22 dólares semana” / “12 hs por dia, incluso sábado” / “Domingo piquenique”.*

*Imagem de dois homens agachados (PM) preparando comida em um bosque. “Nunca teve um ford T”.*

***Tela preta / Sobe som***

*Imagem de homem retrato em lápide (PD). “O Alfaiate”.*

*Funde para imagem da Torre Eiffel (PAN. VERT.). “Meio-dia Paris, 1911”.*

*Imagem interna de torre com visão para fora / movimento de subida no elevador (PG).*

*Imagem de homem (PM) com aparato de tecido envolto no corpo em cima de cadeira. Dois homens o observam ao lado. Câmera desloca o enquadramento para sua esquerda mostrando que o homem está à beira de um edifício. “M. Reisfeldt 1867-1911”. / “profissão: alfaiate” / “objetivo imediato”. Na mesma cena entra no canto superior esquerdo imagem de pássaro batendo asas/ desaparece. Homem vacila. Abaixa som criando expectativa. Cena permanece com homem vacilando pular e som de vento. Na cena, no canto inferior esquerdo, casal de senhores olha para o céu/ desaparece. Homem pula.*

*Imagem de do vão central da torre (PG) com homem caindo em queda livre em seu centro /sobe som. Funde para imagem de espaçonave explodindo no céu. Imagem de casal (PP) em meio a multidão olhando em desespero para o céu. “Challenger, 1986”.*

*Imagem de foguete (PG) desgovernado no céu. Entra retrato de Freud sobre a imagem com os dizeres descortinando ao lado. “Nunca dominaremos completamente a natureza, e o nosso organismo corporal, ele mesmo parte desta natureza, permanecerá sempre como uma estrutura passageira, com limitada capacidade de realização e adaptação”.*

***Dr. Freud***

***Tela Preta/ abaixa som***

*Imagem de três retratos de homens em perspectiva (PD) em túmulo. “Um século de família Jones”.*

*Imagem de desenho do Tio Sam apontando o dedo inquisidor (PD) para a câmera.*

*Imagem de homem morto sendo ensacado (PP) câmera lenta. “Primeira guerra Tom Jones, o bisavô 1896-1918”. / “Em uma guerra não se matam milhares de pessoas. Mata-se alguém que adora espaguete, outro que é gay, outro que tem namorada. Uma acumulação de pequenas memórias...” Cristian Boltanski*

***Tela Preta/ abaixa som***

*Imagem de homens brincando em praia (PG) com navios de guerra ao fundo. “Em algum lugar na europa”. “Morrer pela pátria, pela idéia. Não, isso é fugir da verdade. Ninguém pode imaginar sua própria morte. Matar é o importante. Esta é a fronteira a ser cruzada. Sim, este é um ato concreto de vontade”. Paolo Gracie, soldado italiano*

*Imagem de homens jogando outro para o céu (PM) com navios de fundo. Câmera acompanha homem. “Paul Jones, o avô 1916-1945”.*

***Ruído***

*Imagem de perna decepada ao chão (PD) com granadas e fuzil em volta. “Robert Jones, o pai 1942-1971”.*

*Imagem de soldado (PM) segurando perna decepada. Ao lado dois soldados. “Vietnã”. Soldado, rindo, joga perna em direção à câmera que acompanha a queda.*

***Tela preta/ abaixa som***

*Imagem de poço de petróleo em chamas (PP). “Guerra do Golfo”.*

*Imagem infra-vermelha (tomada aérea) de alvo em terra. Explosão de alvo / congela imagem. “Robert Jones Junior 1966”.*

### ***Tela Preta/ Muda som***

*Imagem (foto) de cruzes de cemitério (PM) fincada no chão de terra. Câmera fecha ângulo lentamente. Aparecem e desaparecem nomes sucessivamente em vários locais alternados do quadro. “Martha, George, Mary, João, Herman, Antônio, Sabrina, Pablito, Lev”.*

*Imagem (foto) de homens (operários). Do homem com bigode no centro, câmera abre ângulo lentamente mostrando grupo. “1903, trabalhadores do metrô” / “8 hs de trabalho” / “8 hs de lazer” / “8 hs de repouso” / “muitos bigodes”*

### ***Tela preta***

*Mãos empacotando cigarros (PD). “Leningrado, 1926”.*

*Telefonistas plugando fios (PM). Imagens alternam muitas vezes. “Martha Vertovska 1892-1945” / “Empacotou milhões de cigarros...”.*

*Imagem de painel de fios telefônicos (PD). “Depois virou telefonista”.*

*Rosto de telefonista (PD). Imagem congela.*

### ***Tela Preta***

*Imagem desfocada entra lentamente em foco / pintura colorida exibindo cena de mulher em corredor de sala de cinema. “Anos 30” / “Mary Brinkley, 1912-1973” / “profissão: lanterninha” / “Ator preferido: Gary Cooper” / “Hoje casada”.*

### ***Tela Preta***

*Imagem de topo de edifício com rua movimentada abaixo (Ploungè). “New York, 1938”.*

*Imagem de homem escalando edifício (Ploungé).*

*Homem caminha em vigas no topo de edifício (PG). “George Gotman 1906- 1962” / “Construiu diversos edifícios em NY”*

*Homem no cume de prédio se equilibrando. “Não tinha problemas de vertigens”.*

*Imagem aérea de cidade em giro de 360° de NY (PG).*

*Cartazes com pessoas em perspectivas e alinhadas em fila. Só o primeiro retrato é visível. (Zoom out). Mostra todos com caricatura de Lênin acima. “Moscou” / “Lev Pankratov, 1905-1973” / “eleito operário padrão por cinco anos consecutivos” / “apaixonou-se por uma turista italiana, discordou do partido e foi mandado para a Sibéria”*

### ***Tela preta***

*Imagem (foto) de homem em cemitério arrumando a terra (PP). “Chile, 1957” / “O coveiro” / “Aos domingos jogava dominó” / “Pablito Mendonza 1895-1967”.*

### ***Tela preta***

*Soldados montando cerca (PM). “Berlim, 1961”.*

*Dois homens esticando arame farpado (PM). Arame farpado sendo desenrolado (PD).*

*“Hermann e Rainer construíram centenas de metros do muro de Berlim”.*

*Dois homens fixam arame em mourão de cimento (PP). Várias cena de muro do Berlim /*

*Soldados guardam muro / arame farpado / janelas de prédios tapadas com tijolos.*

*Rosto de soldado atrás de grade (PD). “Quando a construção acabou...”.*

*Soldado pulando cerca (PP) / Rua com muitas pessoas observando soldado pular cerca (PG).*

*Muro com arames farpados e soldados atrás (PG). Entra imagem colorida no canto inferior direito de homem marretando muro.*

### ***Tela preta***

*Imagem (foto) de homem em meio a aros de bicicleta (PM). “Chima, 1970” / “Lin Yan,*

*1948-1992” / “atividade principal: montar bicicletas” / “livro de cabeceira: O Vermelho”*

*/ “CURRICULUM..” / “executou 3 professores de matemática”. Entra cena de multidão*

*no canto superior esquerdo / pessoas sendo humilhadas com cartazes no pescoço.*

### ***Tela Preta***

*Garimpo / Barranco (Pan PG) “Serra Pelada, Brasil 1985”.*

*Imagem do topo de escada / homens carregam sacos de terra na cabeça (ploungé). “8.237*

*Joãos” / “12.668 Pedros” / “9525 Josés”.*

*Pernas se entrelaçam em caminhada pelo barro (PD). “Atrás de ouro”.*

*Homem solitário e sujo sobe escada com saco nas costas (PM). “1 Antônio 1945-1980”.*

### ***Tela preta***

*Mulher monta placa eletrônica (Dolly in/ PG-PP). “Japão 1977” / “Muitas Japonesas produzindo muitas TVs”. Placa de circuito eletrônico (PD). “Midori Uyeda 1955-1997”.*

*Mulher regula monitor de TV (PP). “Adorava Elvis”. Imagem de Elvis aparece dentro da tela de monitor.*

*Mãos de homem monta parafusos com porcas (PD). “Argentina, 1983” / Daniel Ecobar, 1925-1998” / “Nos anos 70, apertou 9.872.441 parafusos para veículos Renault”.  
(Sobreposição de imagens / efeito de muitas mãos)*

### ***Tela Preta***

*Homem cava em mina com picareta (PM). “Índia 1992”.*

*Pés sujos caminham em chão de lama / interior de mina (PD).*

*Homem caminha com saco nas costas / interior de mina (PP).*

*Homem sai de túnel com saco nas costas (PM). “Nehru Gupta, 1978-1997”.*

### ***Tela Preta***

*Imagem (foto) de três pés com chinelos com efeito de pintura (PD). “Bolívia, 1994”.*

*Imagem se converte em real. “Juan Domingues 1903- 1995” / “Trabalhador do campo” / “Nunca viu uma imagem de TV” / “Nunca foi para a guerra” / “Gostava de coca-cola”.*

*Pessoas sentadas na calçada (travelling/PM). “New york, 1929” / “O crach da bolsa”. No canto superior direito entra imagens de pregão.*

*Fila de pernas em calçada (PM).*

*Pessoas servindo sopa na rua (PM).*

*Homem solitário vende maçãs em rua (PM). “Paul Davis, 1895-1955”. Outro homem passa pega maçã e joga moeda. “O engenheiro que virou maçã”.*

### ***Tela preta / abaixa som***

*Título com fotos de casal (CP/PP). “Hans e Anna”.*

*Casa no canto esquerdo dançando em quadro emoldurado por preto. No canto direito entra: “Sábado, verão de 1914. 2000 casamentos foram realizados às pressas em Berlim. Aqui a festa de Hans e Anna. Vestido improvisado, lua-de-mel relâmpago, hotel simples. Segunda-feira, Hans estava em um dos inúmeros trens que partiram em direção ao front”. Sai imagem de casal entra imagem de homens acenando em trem partindo.*

*Botas marcham (PD).*

*Homens disparam canhão (PM). “Hans atira bombas”.*

*Mulher monta bombas em fábrica (PM). “Anna produz bombas”.*

*Mulheres carregam bombas em carrinhos (PM).*

*Muitas mulheres montam bombas (PM).*

*Bomba sendo montada (PD).*

*Casa é destruída por bomba (PG).*

*Quadro se desmembra ao meio /duas imagens/Direita destroços de moradia (PG) e esquerda pessoa fogem. (PP). Imagens alternam / explosões de um lado e soldados do*

*outro / campos bombardeados / soldados correm em campo de batalha (PG) / campo explode / metralhadoras atiram (som de metralhadora e explosões) / imagens alternam em ritmo acelerado / soldados atiram / canhões atiram / soldados correm / explosões / soldado é atingido / soldados correndo de trincheiras (caos).*

*Soldado posa para câmera esfregando as mãos (PP).*

*(música abaixa e fica só o som de combate)*

*Rosto de soldado completamente desolado e sujo (PP).*

*Rosto de soldado machucado (PD).*

*Massa de soldados prisioneiros se movimentam (PG). Entra centro superior imagem de pés com botas esfarrapadas (PD).*

*Avanço de tropas detido por barragem de artilharia (PG).*

*Soldado carrega companheiro ferido em trincheira (PP)>*

*Navio prestes a afundar (PM).*

*Navio de guerra vira explodindo (PG).*

*(Imagem sobreposta com campo de batalha)*

*Soldados com máscara de gás saem de túnel (PM).*

*Esquadrilha de aviões (1º guerra) voam no céu (PG /visão da terra).*

*Esquadrilha de aviões voam no céu (PG / visão do céu).*

*Avião de combate voa (PP).*

*Bombas são lançadas de avião (PG / tomada do avião).*

*Entra cenas do filme “O cão andaluz” de Luis Buñuel (surrealismo). Parte da mão na calçada. Rapaz toca mão decepada com bastão, envolta muitos curiosos que são apartados por policial. Policial questiona rapaz, pega a mão no chão, põe dentro de uma caixa e*

*devolve ao rapaz. Neste momento as cenas retrocedem aceleradas até o início das bombas sendo lançadas.*

*Avião bombardeio voando (PM /lateral) / Aproxima em (PP) / “Enola Gay”(PD).*

*Hélice girando (PD).*

*Avião manobra em vôo (PG).*

*Imagem de início de explosão nuclear congelada (PG) / Descongela (som de explosão).*

*Cena de bactéria? Não identificada...*

*Nuvens da explosão (PM). Entra no centro fotografia de família japonesa. Pai mãe e dois filhos pequenos. “Mariko Takano 1923-1945” / “Fazia bolinhos de arroz como ninguém” / “Takio Takano 1920-1945” / “Um exímio carteiro” / “Takao, 1944-1945” / “Naki, 1943-1945” . Foto desaparece. Silêncio. “Os homens criam as ferramentas, as ferramentas recriam os homens” McLuhan.*

*Tela preta / sobe som (piano vozes suaves/ ruído ao fundo)*

*Foto de homem em túmulo (PD). “A solidão e a guerra”.*

*Soldado costurando meia (PP). “Tornamo-nos uma máquina de esperar. No momento esperamos a comida, depois será a correspondência e a qualquer momento uma bomba inimiga, que poderia acabar com nossa ansiosa e tediosa espera” / “Henrich Straken 1919-1942”.*

*Tela Preta*

*Homem sem camisa com acesso de tremedeiras (PP). “Choque de guerra” / “Silêncio (do lat. Silentii) s.m. 1. estado de quem se cala. 2. interrupção de ruído. 3. taciturnidade. 4. sigilo, segredo”. Imagem congela. “Pierre Ledoux 1898-1927” 28’00”*

### ***Tela preta***

*Onda do mar (PM). “Kamikase, vento divino”. Canto inferior direito entra imagem de pilotos japoneses bebendo saquê.*

*Aviões caças da 2º guerra estacionados (travelling/PG).*

*Hélice de avião em ignição (PD).*

*Navio de guerra em alto-mar visto da cabine de avião (PG). Imagem congela. “Papai, mamãe, me desculpem por ser um filho ingrato. Não há pior desgraça do que um filho morrer antes dos pais, isso foge a ordem natural das coisas. No meu silêncio já refleti muito sobre o sentido e a finalidade desta guerra. Mas estar aí junto a vocês seria uma grande humilhação...” / “Kato Matsuda 1927-1945”. Entra ao lado retrato de piloto japonês.*

*Imagem de avião se chocando em navio (tomada do navio / som ensurdecido, ruído e explosão com música de fundo). Imagem congela. “... conforta-me aquele velho ditado japonês: A morte é mais leve do que uma pluma. A responsabilidade de viver é tão pesada quanto uma montanha”. Adeus Kato.*

### ***Tela preta***

*Monges budistas protestam contra guerra (PG). “Sudeste asiático, 1969”.*

*Monges carregam retrato de monge que se imolou (PM).*

*Monge budista se imolando (PG) “Monge budista protesta contra guerra do Vietnã”.*

*Corpo imolado (PP). “Tashi Iungten 1925-1969”.*

### ***Tela preta***

*Homem detém fileira de tanques de guerra parando a sua frente. (PG). “China, 1989 Praça da Paz Celestial” (Ruído perturbador) “Chen Yat-sem, 1932-1998” / “Professor de literatura” / “Estudioso de Baudelaire”.*

### ***Tela Preta***

*Índio com artefatos de branco em mãos (PP). Entra mão com chapéu e o põe em sua cabeça (continua ruído).*

*Grupo de índios (foto) protesta em frente a muitas câmeras (PG / zoom out). “Acidade e a TV”. Silêncio.*

*Índio (foto) caminha à frente de cordão de soldados (PG / zoom out). “A polícia”.*

***Tela Preta / sobe som orquestrado (perturbador).***

*Número (287) em túmulo (PD). “Eu” / “Tu” / “Ele” / “Nós” / “Vós” / “ELES”.*

*Foto de bebê (inocente). “Indolente, mal-humorado e austero. Pouco dinheiro, poucos amigos, puças mulheres. Nem cigarro, nem bebida. Bigode ralo”.*

*Retratos de líderes políticos destorcidos com efeito de onda (PP).*

- Hitler/ entra letras **“PARA”** (tela cheia) / **“NÓIA”** / **“IAIAIAIAIA... NónÓNÓNÓ... PARAPARAPARA...”** / **“PARANÓIA”** (centro da imagem).

**“Manifestação de desconfiança, conceito exagerado de si mesmo e desenvolvimento progressivo de idéias de reivindicação, perseguição e grandeza”.** (entra discurso de Hitler de fundo).

- Stalin/ **“Rude provocador e cínico. Não era afeito à teoria. A mãe queria que fosse padre. Bigode avantajado”.**

**“Mao Tse-tung” / “Mussolini” / “Pol Pot” / “Franco” / “Salazar” / “Idi Amin” / “Ceausescu” / “Ferdinand Marcos” / “Pinochet” / “Reza Pahlevi” / “Videla” / “Médici” / “Mobuto”. 34’ 40”**

Foto de dois homens musculosos de tanga (PP). No centro entra homem exibindo músculos (discurso continua). **“Eugene Sandow, 1864-1917”.**

### **Tela preta / silêncio**

Procissão nazista / soldados com tochas (PP) / som de piano melancólico.

Mesma cena (PM). **“Alemanha, 1939”.**

Imagem parte ao meio horizontal / abaixo soldados vão / acima vêm em direção à câmera (PM)

Símbolo nazista formado por soldados com tochas (PG). **“Fahrenheit 451”.**

Pessoas e soldados passam por pira e jogam livros (PG) / (entra voz de lamento).

Pessoas e soldados atiram livros em pira (PM). **“Autores degenerados”.**

Homem atira livro (PP).

*Pira queima livros / soldados passam ao fundo com bandeira nazista. No canto superior direito aparece retrato de Oscar Wilde. “Há três tipos de déspotas. O que tiraniza o corpo, o príncipe. O que tiraniza a alma, o papa. E o que tiraniza o corpo e a alma, o povo”.*  
**Oscar Wilde 1854-1900.**

*Soldados e pessoas carregam para a pira muitos livros (PM). “Ao despertar pela manhã após ter tido sonhos agitados, Gregor Sansa encontrou-se em sua própria cama transformado em um gigantesco inseto”.* No canto em que a pira queima aparece retrato de Franz Kafka.

*Imagem de pira (PD) com retrato sobreposto. “Franz Kafka 1883-1924” / contra-luz de homens passando por pira. Sai retrato.*

*Contra-luz de homens passando por pira (PM). “O homem já não é o senhor dentro de sua própria casa”.* **Sigmund Freud 1856-1939.**

*Soldados jogam livros / detalhe em pira / planos se alternam (PP). “O segredo do demagogo é parecer tão tolo quanto sua platéia, de maneira que estas pessoas possam se achar tão espertas quanto ele”.* Retrato. **“Karl Kraus 1874-1936”.**

*Jovem soldado pinta em vitrine estrela de Davi (PM). “Ralf Vester 1925-1979” / “membro da juventude nazista” / “depois da derrota nazista, foi criar coelho no Brasil...” / “morreu obsessivo e brigado com os vizinhos”.* / Ruídos.

*Símbolo nazista explode sobre parlamento (PG). /Ruídos.*

### **Tela preta / silêncio**

*Cemitério (foto) (PM). “1” / “2” / “3” / “4 pernas”.*

*(som acompanha aparecimento de Nos.)*

*Dançarino em filme sapateando (música ritmando a cena) dentro de ginásio de esportes (PG).*

*Pernas de jogadores de futebol em campo (PP).*

*(cenas se intercalam rapidamente)*

*Geral de detalhes de dribles e dança (PG/PG).*

*Dançarino com mancebo e jogador com outro...*

*(demonstram grande habilidade com mancebo e bola)*

*“Fred Astaire, 1899-1987” Imagem congela ao se ajoelhar. (som de batucada)*

*Dançarino chuta bola pendurada / imagem muda para jogador (foto) caindo embaraçado na rede de gol com bola. (PM) “Mane Garrincha, 1933-1983”.*

### ***Tela preta / silêncio***

*Cena de filme de Méliès “Viagem através da lua”.*

*Foto de homem velho (cor / PP). “sintonize, se ligue, caia fora!”. / “Timothy Leary 1922-1997”.*

*Cena do filme de Méliès / canhão sendo carregado / disparo / “Conforme o último desejo de Timothy, suas cinzas foram lançadas no espaço” / “Lucy and Sky and Diamonds”.*

*Cena de lua sendo atingida por bala de canhão. “... na lua ocorria um curioso encontro”.*

*Cena de cápsula na no solo lunar (filme) com imagens de homens diferentes sobrepostas espalhadas. “Che, Ghandi, King e Lenon...” . Cena de lua se afastando. “Discutindo assuntos terrestres”.*

***Tela Preta / silêncio Sobe som /piano***

*Lápide, retrato de mulher (foto) / escritos (PP / zoom in). “ELAS”.*

*Mulher enche copos com líquido / aparece imagens de mulheres em copos (PP). Mulher sorrindo molha dedos em copos / entra cena de policial (foto) medindo tamanho de saia de mulher “Atlantic City, 1901” / “Doris White 1885-1947”. Mulheres dançam em copos. “Abusou da ousadia do maiô”. Sai cena / entra cena de duas mulheres fumando (PM) “Sandra Mitchel 1878-1939” / “Fumando seu primeiro cigarro”. Uma das mulheres desmaia sobre a mesa. / Sai cena. Entra cena de mulher pregando cartaz em poste (vote women) / dois meninos a observam (PM) / pregam depois nas costas de um senhor e riem. Entra cena de passeata de mulheres (PG) “Nos anos 20, sufragetes conquistam o direito ao voto”. Mulheres falam em megafone (PM) / passeata de mulheres (PM) / rosto de mulher (PP) / Mulher é presa (foto) por policial e homem (PP). “Todo homem com direito a voto é considerado inimigo, a não ser que tenha sido ativamente educado para ser amigo”. / “Emmeline Pankhurst 1872-1927”. Sai imagem para segundo copo. Entra mulher beijando homem, depois do beijo enforca-o (PM). “Estrangulou o marido e foi ao cinema”. Entra cena CINÉMATOGRAFHE.*

*Sala de cinema (PM) / pés se encontram (PP) / “Lilian Parker, 1870-1929”. Sai para 3º copo.*

*Imagem sai de quarto copo / rosto de mulher fazendo careta / mulher em banheira toma banho nua e brinca (PM) “Anos 20” / Pernas de mulher dançando (PD) / Mulher dança com os seios de fora. “Josephine Baker, 1906-1957”. Imagem congela e sai para 4º copo. Entra de mulher (desenho animado) dançando / funde para mulher se olhando no espelho (PP) “E se eu te amasse na quarta” / “não te amarei na quinta” / “isto pode ser*

*verdadeiro”/ “porque você reclama” / “te amei na quarta sim e daí?”. Rosto de mulher (PD). “Edna Vincent Millay, Poet 1892-1943”.*

*Imagens de pernas dançando / mulher dança sobre mesa e homens assistem (PM) / casais dançam (PM) / banda de músicos (negros) toca (PM) / muitas pernas dançando / rosto de mulher alegre fumando (PP / imagem congela) “Minha vela queima dos dois lados”.*

*Pernas de mulheres dançando “Não durará a noite toda”.*

*Mulher dança sobre mesa para amigos (PM). “Mas OH! meus amigos, AH! meus amigos”. Casal dança (PM). “é de uma luz maravilhosa”.*

*Músicos tocando (PM) / salão de dança (PG).*

*Disco gira (PP) “40 anos depois”. Casais dançam foxtrot. Entra mulher cantando (PD / congela). Sai cena para copo.*

*Entra cena de mulher posando com vestido (PM) / mulher em rua movimentada (PP) / mulheres em atividade / rosto de mulher com chapéu (PD) / foto de mulher cheia de colares posando (PP). “Cocô Chanel 1883-1971”. Sai imagem para copo.*

*Entra imagem de desenho de mulher fazendo força “WE CAN DO IT!”.*

*Mulher batendo em bomba (PM) “Moças na indústria bélica”.*

*Mulheres em fábricas (PG/PM/várias) “Francesas” / “Alemãs” / “Russas” / “Inglesas” / “Japonesas” / “Americanas”.*

*Mulheres soldados batem continência “Mais americanas”.*

*Tela preta “E quando a guerra acaba”*

*Mulher em cozinha de casa (PM). “A cozinha”.*

*Mulher passa aspirador e homem lê jornal (PM) “A casa”.*

*Mulher banha criança (PP). “Os filhos”.*

*Mulher lava roupa (PP). “As roupas”.*

*Mulher serve janta. (PM). “O marido”.*

*Mulher sentada na cama deprimida (PP). “e a depressão”. Cena sai para copo.*

*Entra em cena foto de recém-nascidos (PP) / foto de mulher (PD). “Em 1926, Margareth Sanger abriu a primeira clínica de controle de natalidade”.*

*Foto de mães com filhos no colo (PM). “Acusada de obscenidade, Margareth foi presa”.*

*Mulher sendo presa por policiais (PM). “Margareth Sanger, !883-1966”. Cena sai para copo.*

*Entra cena de homem contando com tesoura saia de mulher (PD). “Anos 60”.*

*Pernas de mulheres com mini-saia / Mulheres dançando (PM). “Algumas criaram a mini-saia”.*

*Mulheres em manifestação queimam (cor) sutiã e calcinhas (PM). “Outras queimam sutiã”. Cena sai para copo.*

*Entra desenhos psicodélicos e efeitos estroboscópicos de luz. “Woodstock, 1969”. Homens e mulheres correm nus em meio à relva / imagem congela e sai para copo.*

*Imagens de duas mulheres de maiô em praia (PP) primeira mulher olha para a câmera e pisca um olho.*

### ***Tela preta / muda som***

*Cemitério (foto) (PM). “A luz elétrica, o rádio e a aspirina”.*

*Parque temático (?) / roda gigante (travelling / PG). “1900, faltam poucos dias para a inauguração da Exposição Universal de Paris”.*

*Desenho de estrela com milhares de lâmpadas / topo de edifício (PG).*

*Homem (desenho) observa estrela (PP) “Henry Bean, 1865-1916” / “profissão: engenheiro elétrico preocupado” / “Tem apenas 24 horas para ligar 5.700 lâmpadas...” / “... do palácio da eletricidade”.*

*Desenho de palácio em negativo evidenciando 1900.*

*Homem é atrelado à cadeira elétrica (zoom out). “1900, em algum lugar da América” / “Paul Norman, 1882-1900” / “Não tinha luz elétrica em casa”.*

*Lâmpada elétrica acesa (PD).*

*Lâmpada elétrica balança a frente de homem (PP). “Casa de camponês na Rússia”.*

*Homem sorrindo. “Yuri Gagarin, o pai” / “Conheceu a luz elétrica em 1931”. / congela e funde para astronauta em cápsula espacial (PP). “Yuri Gagarin, o filho 1934-1968” / “Conheceu o espaço em 1961”.*

*Válvulas eletrônicas (PD).*

*Homem mexe em botões (PD).*

*Muitas cenas de pessoas ouvindo rádio (PD/PP/PM).*

*(som de programação com música de fundo /The Shadow)*

*Radinho em mão (PD). “Um radinho no Vietnã” / Soldados em volta ouvindo atentamente (PM). “O secretário de defesa anunciou a partida das seguintes unidades”. / Close em rostos de soldados ansiosos. “Fuzileiros da brigada aérea...” / “34ª tropa de fuzileiros...” / “e ainda a 3ª brigada da 82ª tropa...”. / Imagens de grupo em expectativa / Explodem em comemoração. / Soldado abraça outro (PD). Imagem congela . “Bill volta para a América...”.*

*Grande lençol sobe descortinando prédio do McDonalds (PG). “...foi vender BigMacs e fritas”.*

*Imagem de Hambúrguer sendo posto no pão (PD). “Bill Popper, 1943-1997”.*

*Homem sai de carro e o circunda / abre porta de passageiro (zoom in). “Bens adquiridos”.*

*Casal assiste TV (PG). “A TV” / “A casa própria”.*

*Mulher demonstra casa (PG /Dolly in). “O carro”.*

*Mulher dobra vinil / mexe em dial (PP /PD). “17 eletrodomésticos”.*

*Torradeira (PD) / Limpador de chão elétrico com criança (PM) / Lavadora de roupas (PP) / Armário de cozinha (PD). “Um vício:” / “A aspirina”.*

*Desenho de cabeça com três animações “ASPIRINA” / “ADD BUFFERING”*

*Tela de TV fora do ar (PD) / Duas imagens invade tela simultaneamente. Uma mulher. “Muita TV”. Um homem “Pouca TV”.*

*Imagem (foto) de muitas pessoas reunidas vendo TV em pé (zoom in em homem no centro). “Brasil, 1993” / “Lucelino Silva 1910-1998” / “Quando conheceu a TV, ela já era colorida”.*

*Mulher (foto) deitada em cama (zoom out de rosto). “Joselina da Silva, 1959-1996” / “Nunca perdeu uma sessão da tarde”.*

***Tela preta / Abaixa som (orquestra)***

*Cemitério (foto inclinada / PM). “4 domingos”*

*Quadro de homem jogando xadrez (foto com efeito na textura) com mulher nua com capuz (PM /Lateral). “I” / “1963”. Entra cena de mulher nua subindo escada no centro da mesa / congela e desaparece. Quadro assume sua textura real se revelando uma fotografia. “Marcel Duchamp, 1887-1968”*

***Tela preta / “II”***

*Pintura, detalhe em rosto de mulher (PD). “1907”. / Abre ângulo (PP) para homem e mulher (pintura expressionista) / Abre para quadro todo. “Edvard Munch 1863-1944”.*

***Tela Preta / “III”***

*Quadro de mulher sentada em sua cama (com efeito de textura alterada / PG). “1931”. / Efeito se desfaz. “Edward Hopper 1882-1967”.*

***Tela Preta / “IV”***

*Travesseiro (PP). “1992”. Cena de aproximação / close em canto superior direito de travesseiro NINGUÉM. “José Leonilson 1957-1993”.*

***Tela Preta***

*Dois homens agachados em lugar desconhecido (PM). “Perto de Deus”. / Monge orando (pan/vert/PP). “Tibet”.*

*Monges caminham para câmera (PM). “Perto de Deus. Perto de Buda”.*

*Muro das lamentações em Jerusalém (PG) / Judeus oram perante ele (PP). “Perto de Deus. Perto do Muro”.*

*Homens caminham em deserto com guarda-chuvas. “Meca, 1945”. Imagem se divide ao meio. Homem orando com guarda-chuva (CP)*

*Imagem de Meca (PG). “Perto de Deus. Ao redor de Alah”.*

*Negros dançam / mulheres dançam na margem de rio (PM). “Angola, 1927”.*

*Homem afunda mulher possuída na água (batismo) (PM). “Perto de Deus. Perto dos Orixás”.*

*Homem paira em corda amarrado pelos pés, sobre pequena monte de ervas soltando fumaça. Outro homem o balança e outro ajoelhado ao lado reza (PG). “Índia, 1902” / “Perto de Deus. Perto do vento”.*

*Homem e terno exorciza mulher em transe (PM). “Venezuela, 1946” / “Deus espanta o diabo”. Mesma cena se sobrepõe criando efeito fantasma.*

### ***Tela preta***

*Mulher cabisbaixa (PD) ora. “Portugal 1968” / “Deus perto dos pequenos problemas humanos”.*

*Trincheira de soldados . Clérigo passa dando benção antes da batalha (PG). “Em algum campo de batalha, 1917”. / “Deus perto do inferno”.*

*Pernas de pessoas passam revelando rosto de garoto de rua ao fundo (PD). “Em alguma esquina do hemisfério sul”. Garoto olha para câmera. “À espera de Deus”.*

*Topo de igreja/ cruz/ homem lança corda e puxa-a (PM). “Rússia, 1922”*

*Pessoas saqueiam ícones religiosos cristãos (PM).*

*Homens saem com escultura de Jesus crucifica e outras relíquias pela porta de igreja (PM).*

*Cruz da torre da igreja desprende e se espatifa no chão (PM).*

*Multidão festeja acenando com chapéus (PM).*

*Na torre sem a cruz homens festejam (PM). “O templo de Deus é transformado em repartição pública vermelha”.*

*Sino cai e se estilhaça no chão (PM).*

*Homem com vestimenta exótica de costas (foto/PP). “Brasil 1980” / “Arthur Bispo do Rosário 1922-1994” / “Fez uma roupa especial para se encontrar com Deus”. Entra cena de homem com asas tentando voar. Imagem congela.*

### ***Tela preta***

*Câmera sai em plano seqüência por cemitério (dolly out em meio a túmulos / PM / imagens em preto e branco) passeia por túmulos (passa à colorida) / som melancólico.*

*Fusão para alameda em cemitério com capela ao fundo (dolly out / PG). Entra cena de homem sentado em roda de locomotiva “A General” de Buster Keaton. “Dizem que em algum lugar, parece que no Brasil, existe um homem feliz” Maiakovski, 1907. Sai cena e volta para alameda / câmera sai por portão e para com as inscrições do nome do cemitério em arco sobre o portão “Nós que aqui estamos por vós esperamos”.*

***Fusão / tela preta / Fim.***

Com a apresentação da decupagem completa do filme mostraremos no próximo item, como ela é importante para percebermos na crítica, uma intenção de continuação do

processo, no qual a recepção concretiza-se em um fator crucial para que a mensagem se complete.

### 3. Uma visão periférica

A necessidade de criar imagens do ser humano e todo seu entendimento sobre o lugar que ocupa no mundo e como ocupa, se referênciam a sua forma de expressão representativa primitiva e sua relação com o que chama de realidade visual. O fato de sermos afetados pelo que vemos, entre o abrir e fechar os olhos, nos mostra a importância de pensarmos, não só o mecanismo da percepção visual através do dispositivo audiovisual, mas também o que e como percebemos estas imagens, dentro da perspectiva de nosso objeto de estudo, o documentário audiovisual **Nós que aqui estamos por nós esperamos**. Assim iremos também nos dirigir a questão da percepção como um fenômeno receptivo que, adaptando para nossas necessidades o que escreveu Wolfgang Iser em *O ato da leitura* (1996), sobre a recepção, a imagem como um texto estético receptivo que,

“diz respeito à assimilação documentada [...] e é, por conseguinte, extremamente dependente de testemunhos, nos quais atitudes e reações se manifestam enquanto fatores que condicionam [sua] apreensão [...] (ISER, 1996: 7).”

Portanto, a imagem audiovisual documental consonantemente se torna uma “prefiguração da recepção”, atribuindo-lhes efeitos de sentidos e, no decorrer da assimilação, podem obter um certo grau de controle (IBIDEM). Contudo a recepção e o efeito agem de forma integradas e simultâneas, agregando ao receptor um papel fundamental ao contexto da obra audiovisual. Trata-se de um caráter ativo do espectador, em que o legado criativo da obra não se encerra com a finalização feita pelo realizador, mas

sim quando é apresentada, assimilada e interpretada pelo espectador. Esse legado se estende para possibilidades de desdobramentos, que estão diretamente ligados ao repertório cultural que se ampara no imaginário do receptor e, no nosso caso específico um conhecimento dos preâmbulos inerentes à construção audiovisual, assim como, o contexto histórico a que se refere, pois as imagens a que estará exposto, têm um caráter e vínculo com uma temática histórica através de uma proposta narrativa específica da linguagem audiovisual.

Percebemos assim que o sentido da mensagem documental não se delimita somente nos significados determinados pelo realizador durante a concepção da idéia, captura das imagens e sua construção narrativa (abdução, indução e dedução), pois necessariamente terá de passar por uma quarta instância, para que o processo: a recepção. Este processo é praticamente o efeito que a obra terá sobre o seu público, que por sua vez se manifestará por meio de críticas. Mas o mais importante são os valores que esta obra documental audiovisual pode sugerir a este público como efeito comunicativo. Podemos vislumbrar os efeitos receptivos através da crítica especializada dos meios de comunicação e termos uma idéia do alcance que a obra teve em seu intuito documental.

A seguir apresentaremos trechos de como a crítica recebeu o lançamento do filme, seu conteúdo como apresentação de um documento audiovisual, assim como, a forma construtiva adotada pelo realizador como instâncias criativas para o enriquecimento do enunciado e, por fim, os resultados conseguidos em festivais de cinema como o parâmetro para medir o alcance do filme **Nós que aqui estamos por nós mesmos**.

*Com imagens antigas e montagem refinada, filme faz uma reflexão instigante sobre o século XX. Por Celso Masson Revista Veja*

[...] Como matéria-prima da maior parte do filme, Masagão utilizou imagens de fitas antigas ou de arquivos fotográficos de diversas partes do mundo. Depois, montou-as de maneira que compusessem uma espécie de narrativa poética. A sobreposição de imagens, às vezes pontuadas por legendas, é tão engenhosa que dispensa o locutor em *off*. Masagão mostra, assim, que conhece bem a obra dos diretores russos Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, os quais demonstraram ser possível expressar idéias e conceitos abstratos por meio da montagem cinematográfica. Para retratar a onipotência humana, por exemplo, Masagão fundiu a imagem de um francês do início do século, que se lançou vestido de passarinho do alto da Torre Eiffel, com a do ônibus espacial americano que explodiu em 1986. Em outro momento, ao especular sobre a metafísica contemporânea, ele apresenta o pintor Artur Bispo do Rosário, que fez uma roupa para encontrar-se com Deus, com a imagem de um Ícaro nas costas. *Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos*, que custou apenas 140.000 dólares, prova que cinema não é ato de fé, mas fruto de um produto raro chamado massa cinzenta.

Celso Masson da revista veja, assina uma crítica, na qual chama atenção para a engenhosidade, não tão inovadora, da utilização de legendas dispensando a necessidade de um narrador em *off*, como uma possível referência ao cinema mudo. Cita também a relação e conhecimento do diretor, sobre obras e técnicas referentes a realizadores da fase do cinema formalista russo, como Sergei Einsenstein e Dziga Vertov, e suas experiências com o que chamavam de montagem de atrações. Fica claro aqui a intenção do crítico em aproximar o filme documental **Nós que aqui estamos por vós esperamos**, das genialidades relacionadas aos realizadores citados acima.

Por outro lado isto acaba exigindo do receptor um determinado conhecimento de história do cinema, e as vanguardas criativas que atuaram em tempos passados, para uma melhor decodificação da obra. Sem estas informações a leitura estaria fadada a superficialidade no tocante ao entendimento de seu conteúdo e sua linguagem. Por este ponto de vista o filme torna-se direcionado a um receptor distinto informado sobre os meandros da construção audiovisual, tornando a obra hermética para o receptor desprovido.

### ***Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos expõe contrastes do século XX***

***Por Cássia Borsero (site ZAZCinema)***

*O projeto de Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos, de Marcelo Masagão, nasceu de uma bolsa estudos da Fundação McArthur, que investia na concepção de um CD-Rom sobre o século XX. Criador do Festival do Minuto, que não vai acontecer este ano por falta de patrocínio, Masagão mergulhou durante três anos em pesquisas e transformou o projeto em seu primeiro longa, um filme ensaístico (ou "filme-memória") difícil de ser enquadrado em um gênero. Nós que Aqui Estamos... estamos custou apenas R\$ 140 mil, e foi o grande vencedor do **Festival de Recife** com os prêmios de melhor filme, roteiro e montagem, além de ganhar a competição internacional do festival de documentários **É Tudo Verdade**..*

*Sob a trilha sonora primorosa de Wim Mertens, a dualidade criação-destruição e a banalização da morte no decorrer do século mais violento da história percorrem um mosaico de centenas de imagens de arquivo extraídas de reportagens de TV, fotos antigas,*

*filmes como Powaaqatsi, de Geoffrey Reggio, e clássicos do cinema, como Um Cão Andaluz, de Buñuel e Dalí, A General, com Buster Keaton, e Viagem à Lua, de Georges Méliès. O instinto de destruição que fascinou Freud é o fio condutor de uma montagem que funde imagens a palavras, fatos históricos a uma ficção deslavada, que inventa nomes e vivências para os indivíduos sem nome que também fizeram a história. [...]*

Cássia Borsero do site ZAZCinema, chama atenção para a questão do filme ser um trabalho “ensaístico (ou filme memória)”, que menciona a liberdade que o realizador pode ter de trabalhar com as imagens, sem se comprometer com fórmulas didáticas relacionadas ao gênero documental. Ela aponta para o lado da experimentação abordada pelo realizador, principalmente quando ele inclui imagens de obras fictícias de diretores consagrados como Luis Buñuel, Buster Keaton e Georges Méliès, sem colocar em risco o teor histórico que o filme pretende.

***por Arlindo Machado***

*[...] O século XX reconstituído por Marcelo Masagão, a partir do exame de centenas de milhares de metros de materiais de arquivos, desde o tempo de Thomas Edison até hoje, tem ares de um necrológio dos personagens que fizeram o século, sejam eles grandes ou pequenos, importantes ou insignificantes, visionários ou vândalos, alguns reais, outros*

*imaginários (mas sempre baseados em registros documentais). Nenhuma lição, nenhuma moral, nenhuma pretenciosa análise do esprit du temps sintetizam essas imagens. Do século que se vai, ficam apenas as pequenas histórias individuais, os acontecimentos esparsos, as utopias perdidas. Ao apagarem-se as luzes do período, não nos resta mais a fazer senão o levantamento do espólio.*

*Mas, por outro lado, o século recuperado por Masagão tem também um frescor que não se encontra nas habituais edições de materiais de arquivos. O essencial neste filme não é apenas a vasta pesquisa de imagens, mas sobretudo a maneira como essas imagens são associadas entre si numa montagem espirituosa e inteligente. Na verdade, o filme é estruturado na forma de pequenas unidades de montagem, como se fossem hacaís audiovisuais, onde acontecimentos distantes no tempo e no espaço são comparados, confrontados e explorados em todas as suas possibilidades plásticas, poéticas e conceituais. Para a obtenção desse resultado, o autor soube extrair o melhor dos novos recursos de edição não-linear possibilitados pelos sistemas digitais.*

*Diz-se que o século XX é (foi?) o século das imagens. De fato, o cinema e, depois, a televisão povoaram a imaginação de seus respectivos contemporâneos. Num certo sentido, o filme de Marcelo Masagão se propõe a dupla tarefa de verificar como uma civilização construiu-se a si própria na forma de imagens e, alternativamente, como essas imagens reconstruíram uma civilização.*

Na crítica realizada por Alindo Machado, professor da Escola de Comunicação e Artes da USP, é ressaltado a busca quase que arqueológica de imagens audiovisuais e

fotográficas, tanto de produções de cunho documental como do âmbito ficcional. Foi necessário uma “garimpagem” para selecionar as imagens, que pudessem representar com contundência a idéia da “transitoriedade humana” atreladas a fatos históricos e transformadas em uma síntese audiovisual do século XX.

Arlindo Machado enxerga de forma positiva e expressiva esta manifestação audiovisual com tendência documental, no qual o compromisso didático característico do gênero não é observado. Vê em sua forma uma construção narrativa de alcance poético com traços marcantes de conceitos teóricos, principalmente relacionados à montagem. Limita-se em discorrer sobre o impacto estético do filme, **Nós que aqui estamos por vós esperamos**, assim como, o valor que as imagens tiveram na construção do indivíduo que as presenciaram, seja pelo cinema ou pela televisão.

## ***O SÉCULO DO HOMEM COMUM***

***por Denise Lopes***

*Documentário de Marcelo Masagão mostra personagens anônimos nos tempos da banalização da vida*

*[...] Sem estatísticas, cronologias ou hierarquizações, o filme, que não pretende ser enciclopédico, muito menos mostrar "a realidade", a não ser do ponto de vista assumido do diretor, discute a banalização da morte e, por consequência, da vida, que Masagão considera "a grande marca deste século". O título do filme, tirado de uma inscrição da entrada de um cemitério no interior de São Paulo, resume o espírito da obra e pretende entregar ao espectador a parcela de culpa de cada um pelo século que se encerra.*

*Politicamente correto, mas polêmico, sobretudo, pelas associações que imprime e pela forma e montagem que assume, lembrando o estilo compilativo e contemplativo de Godfrey Reggio em Koyaanisqatsi e Powaqatsi - que tem um trecho utilizado no filme - e as disfunções temporais e espaciais de justaposições de frames de um Peter Greenaway, os flashes do século 20 mostrados por Masagão são, no mínimo, um bom momento reflexivo. Com estréia marcada para 6 de agosto no Rio e em São Paulo, o longa - melhor roteiro, montagem e filme para o júri oficial e popular no último festival de Recife - é o primeiro trabalho para o cinema do diretor do curioso Festival do Minuto, que reúne, em São Paulo, uma vez por ano, desde 1991, as mais curiosas criações em vídeo ou película de artistas plásticos e videomakers. [...]*

*[...] Outra peculiaridade é que não houve roteiro. "É ridículo se fazer roteiro hoje com a edição digital. As possibilidades são inúmeras e não há mais o risco que havia na edição tradicional de se perder qualidade", sentencia. "O principal foi encontrar o tema e o jeito como queria contar". [...]*

*[...] A citação do artista plástico contemporâneo francês que aparece na abertura do documentário define a abordagem individual da história do século contada por Marcelo Masagão, no que chama de filme-memória. O diretor diz que tirou a frase de uma entrevista que assistiu na televisão e que sabe apenas que Christian ou Cristiam - o nome do artista aparece grafado como Cristiam Boltaski - é fotógrafo. "Não sei se ele é francês", não se preocupa. O desprendimento com os fatos não tira a força de um filme que usa imagens reais mas mistura ficção e realidade. "O historiador é o rei", rebate numa referência a qualquer tipo de acusação já na primeira frase que aparece na tela. Para*

*completar: "Freud, a rainha". E assim segue por uma linha poética e pessoal, que une por edição eletrônica os rostos de Mao, Stálin, Mussolini e Hitler.*

Denise Lopes, crítica do Jornal do Brasil, escreve em relação ao filme **Nos que aqui estamos por vós esperamos**, sobre questões geralmente apresentadas como apontamentos estatísticos por exemplo, que povoam as narrativas documentais e não estão presentes na obra, assim como, o desrespeito à linearidade cronológica e hierarquização quanto a importância de fatos e personagens pertinentes a época abordada. Discursa sobre possíveis influências do realizador em outras obras do gênero; sobre a formação intelectual do mesmo, e sua extensa consultoria com um intelectual atuante na área de história, o historiador Nicolau Sevcenko . Isto cerca a obra de uma proteção aurática que se agrega ao discurso crítico com influência direta na aceitação da recepção.

*por Luiz Zanin Oricchio - OESP*

*"Nós Que aqui Estamos por Vós Esperamos", que marca a estréia de Marcelo Masagão no gênero, é resultado de um amplo estudo sobre o século 20; segundo o cineasta, em nenhuma outra época da história da humanidade a dualidade criação-destruição manifestou-se com tanto vigor."*

*[...] O espectador é convidado a uma vertigem de imagens contrastantes.*

*Mas nada é gratuito. "Tudo é intencional, da fusão de pessoas dançando charleston nos anos 20, com os jovens dos anos 60 embalados ao som do iê-iê-iê", diz Masagão. Por*

*exemplo, durante a pesquisa, o cineasta notou que havia dois períodos históricos, no interior do século 20, caracterizados por sua grande criatividade: justamente os anos 20 e os anos 60.*

*Foram décadas que entronizaram o poder jovem. Produziram transformações radicais na arte, tanto pelas temáticas abordadas quanto pela forma inusitada que passaram a usar. Vendo os filmes das duas épocas, Masagão notou um ponto em comum entre as duas: "Dançava-se muito nos anos 20, fato que voltou a se repetir nos frenéticos anos 60."*

*Esses insights talvez não sejam perceptíveis a todos os espectadores. Mas, de forma inconsciente, ajudam-no a mergulhar no filme, a ver nessa seqüência de imagens algo mais que um mosaico informe e caótico - como, aliás, parece ser a sucessão desordenada dos fatos históricos, superficialmente sem relação uns com os outros. Talvez o mérito maior do documentário seja justamente apresentar uma ordenação possível daquilo que, à primeira vista, aparece como caos.*

*Masagão mostrou o filme ao ensaísta e professor da USP Arlindo Machado, e ele confirmou essa impressão: "O Arlindo notou que, quem tem mais referências teóricas, ou de informação, consegue acompanhar melhor o andamento do filme; mas quem não tem, acaba sentindo que há ali uma densidade que ele pode aproveitar e fruir." [...]*

*[...] Mais ainda. Na boa montagem - e esta é uma lição de Eisenstein, bíblia de todo cineasta que se preze - a aproximação de uma imagem com outra gera uma terceira, que não é uma e nem outra, mas síntese superior das duas. É o que se chama montagem dialética. Que pode ser traduzida assim: um terceiro sentido aparece quando você sobrepõe dois outros. É justamente nesse espaço que reside a criatividade dos filmes de*

*montagem. Usa-se imagens alheias. Mas o sentido é dado por quem as selecionou e decidiu colocá-las lado a lado. Nós Que aqui Estamos por Vós Esperamos é uma oportunidade de cinema inteligente no País.*

Luiz Zanin Oricchio evidencia em sua crítica que , dentro do caráter hermético que o filme pode adquirir, há um número muito grande de imagens que se interagem e são relacionadas a fatos históricos, que só o espectador com um nível de informação alto pode decodificar. Vemos aqui então que o filme tem uma pretensão intelectual que pode influenciar em sua intenção comunicativa, segregando o espectador despreparado.

### ***Os Comuns do Século XX***

*Por José Geraldo Couto – Folha de São Paulo*

*[...] Há no filme, além da atenção ao rosto singular destacado da multidão, um esboço de organização e de construção de sentido para um século tão conturbado, fragmentado e frenético. Aliás, uma das virtudes do filme é o de buscar em sua própria forma, e não num discurso explicativo exterior, seu modo de ler o século. Assim, a velocidade, a dispersão, a técnica, a violência - marcas de nosso tempo - , configuram também a estrutura formal do documentário. Na ausência de narração oral, apenas pequenos textos informam (ou inventam) sobre os personagens e situações apresentados.[...]*

*[...] Como notou o historiador Nicolau Sevcenko, um dos consultores do projeto, o filme mostra os indivíduos comuns "dragados pelas engrenagens dos gigantescos complexos industriais, das linhas de montagem, do lazer massificado". Orquestrar esse trânsito entre*

*o indivíduo e a massa, o singular e o padrão, é a grande façanha desse filme-colagem, que se serve criativamente dos recursos digitais (fusões, sobreposições, abertura de "janelas", mudanças de velocidade) para efeitos estéticos (sobretudo rítmicos) e conceituais. Enfim, um videoclipe inteligente.*

José Geraldo Couto, crítico do Jornal Folha de São Paulo, aponta para o valor do indivíduo anônimo, explorado esteticamente para representar o sujeito da modernidade e sua trajetória durante o conturbado século XX. Cita questões como efeitos rítmicos causados pela dinâmica das relações das imagens, e compara este efeito com um produto audiovisual mais recente e televisivo, o videoclipe.

***"Nós que aqui estamos por vós esperamos."***

***por Nicolau Sevcenko***

*São Paulo, 22 de dezembro de 1999*

*Professor de História da Cultura USP-SP*

*Com base na história e na psicanálise, Marcelo Masagão compôs um complexo mosaico de memórias do século 20. Seu recurso à justaposição de imagens e seqüências fragmentadas, ao invés de uma narrativa contínua e linear, capturou o âmago mesmo desse tempo turbulento. A irrupção nele da cultura moderna indicava precisamente isso: a ruptura de todos os elos com o passado; o imperativo da supremacia tecnológica; a penetração ampla e profunda em todas as dimensões, macro e micro, da matéria, da vida e*

*do universo; o anseio da aceleração, da intensidade, e da conectividade; a abolição dos limites do tempo e do espaço. O que mais marca este momento portanto, é justamente essa multiplicação de energias, a pluralidade das sensações e das experiências, o esfacelamento da consciência e a interação com os mais diversificados contextos.*

*A história se pulveriza numa miríade de registros e o inconsciente aflora, magnificado pela potência das novas fontes de estimulação sensorial, bem como pelo choque traumático das forças destrutivas deslaçadas sobre a humanidade.*

*Sensível e ponderado foi também o seu modo de jogar com as perspectivas de gentes simples e anônimas, nascidas no torvelinho das grandes transformações, dragadas pelas engrenagens dos gigantescos complexos industriais, as linhas de montagem, o lazer massificado, a publicidade, os apelos do consumo, as alegrias da dança e do corpo liberado, os rigores trágicos das crises e da guerra. Dando nome a essas criaturas minúsculas, ele ao mesmo tempo devolve o quinhão de humanidade que lhes foi negado, como destaca o modo pelo qual a dinâmica social opera através da modulação dos comportamentos, a rotinização do cotidiano e a galvanização das mentes.*

*Dentre a massa de personagens anônimos ressaltam alguns rostos e nomes famosos: artistas, cientistas, intelectuais, líderes políticos e espirituais. Eles funcionam como chaves que articulam tendências de ampla configuração em diferentes níveis da experiência social e cultural. Catalisando processos em andamento, eles ao mesmo tempo dão voz às minorias silenciosas, como sinalizam alternativas ou consolidam estados latentes de aspiração, conformação, revolta ou ressentimento. A história é tramada nessa imprevisível dialética entre pressões estruturais, decisões individuais, desejos, pavores e*

*projeções subconscientes, tensões sociais e a polifonia de vozes que dão forma e expressão às conjunturas.*

*A singela fórmula "nós que aqui estamos, por vós esperamos ", gravada no portal do pequeno cemitério de província, é outro dos achados cintilantes deste filme. Por um lado, ela oferece um contraponto tocante às ambições grandiloquentes do século 20 e de sua modernidade. Evoca a fragilidade e os estreitos limites da condição humana, os quais têm sido sistematicamente ignorados por poderes e ambições que atravessaram o período impondo demandas e sacrifícios exorbitantes. Por outro lado, apresentada no final do filme, a frase ressoa e opera como um feixe que conecta todos os fragmentos dispersos, nos transportado para dentro daquele mundo, como mais uma memória que irá se somar a esse painel dramático, ligada a cada detalhe dele por vínculos de solidariedade e compaixão. Os temas compulsivos e recursivos das músicas de Win Mertens funcionam como o nexo emotivo que, se instila ritmo e vibração às imagens, também nos põe em sintonia com os sonhos profundos que animaram nossos irmãos e irmãs nessa aventura histórica ainda mal entendida e certamente inacabada, mas que obras como essa nos ajudam a vislumbrar e a compreender melhor. Creio que é isso também que eles, lá na sombra discreta do cemitério, esperam de nós.*

Por fim a palavra do historiador Nicolau Sevcenko, que como consultor do filme, sugere todos os aspectos históricos e seu tratamento dado por meio uma fragmentação descontínua do tempo, da mistura de figuras anônimas e figuras importantes, construindo em uma síntese audiovisual a conturbada história do século XX.

De uma forma geral, a crítica recebeu bem o filme de Marcelo Masagão, não deixando de elogiar a criatividade com que é contada através das imagens de passagens históricas importantes do século XX. Mencionaram e compararam aspectos produtivos e criativos da obra fílmica com grandes expoentes da arte cinematográfica, assim como, as novas tecnologias digitais utilizadas para a finalização da obra. Em termos receptivos o filme tem um alcance limitado, pois o alto grau de informações históricas mais a forma com que estas informações são construídas e transmitidas, podem mantê-lo fora do alcance para muitos expectadores.

## Considerações Finais

O trabalho não teve a pretensão de prefigurar uma análise profunda do filme documentário **Nós que aqui estamos por vós esperamos**, no intuito de elucidar todas as instâncias abduativas que levaram o realizador Marcelo Masagão a produzi-lo, mas sim discutir as possibilidades que uma obra fílmica, de pretensão histórica como essa, poderia ser concebida no método proposto por Charles Sanders Peirce.

A utilização metafórica da imagem literária do Aleph, de Jorge Luis Borges, inspirou a concepção do título deste trabalho, por permitir uma analogia pertinente à questão do momento em que somos “abduzidos” a abstrair de alguma “forma” e de algum “lugar” subsídios para a construção de uma mensagem de intuito comunicativo no tempo e no espaço. Assim, tivemos como objetivo principal demonstrar que as instâncias criativas para construções de mensagens podem ser percebidas através do fenômeno abduativo peirciano, que nos mostra um método capaz de sugerir uma imagem como princípio, dando início a um processo complexo de criação de sentido, atrelado diretamente a um dispositivo específico, o audiovisual e um gênero de produção fílmico, o documental.

No nosso objeto de análise, o filme documentário **Nós que aqui estamos por vós esperamos**, tentamos mostrar como as imagens audiovisuais podem influenciar o imaginário cultural, a ponto de justificar a criação de uma narrativa através de um conjunto de imagens de arquivos documentais e fictícios, gerando efeitos de sentido no receptor, de tal maneira que entenda, do ponto de vista do realizador, as transformações que a modernidade trouxe ao comportamento do ser humano contemporâneo. Esse caráter abduativo do documentarista se formula por meio do poder persuasivo que as imagens têm

na produção de produtos culturais audiovisuais, podendo suprir a necessidade de informações e da crítica sobre acontecimentos que marcaram o século XX, de forma que possa tentar revelar os aspectos mais originais e criativos das imagens, que preparam o receptor para entender os aspectos mais relevantes da modernidade.

No primeiro capítulo tentamos relevar o poder que a imagem pode adquirir e desenvolver a partir do momento de sua descoberta. No primeiro item utilizamos a literatura por meio do *Aleph*, de Jorge Luis Borges, para nortear o momento da descoberta através de um estímulo mínimo e, com isso, analogamente transferir o processo para o âmbito do filme documentário **Nós que aqui estamos por nós esperamos**; no segundo item, tentamos refletir como a abdução levaria à configuração de um processo indutivo através da relação da imagem e o do tempo; no terceiro item procuramos mostrar como estas imagens podem prefigurar a construção do sujeito através do movimento pelo espaço imaginário cultural.

No segundo capítulo observamos como as teorias peircianas podem ser aplicadas à produção documentária sob três perspectivas: câmera, plano e montagem. No primeiro item tentamos mostrar como as imagens em um produto audiovisual documental, podem adotar um caráter iconofágico em relação às que a sucedem; no segundo item, evidenciamos os valores criativos a partir do ponto de vista do enquadramento e do movimento de câmera; no terceiro item, tentamos demonstrar através da montagem, o caráter criativo que a narrativa pode adquirir.

No terceiro capítulo produzimos ensaios que identificaram o sujeito contemporâneo e a influência que o filme documental **Nós que aqui estamos por nós esperamos**, através de acontecimentos memoráveis do século XX, que sugerem o impacto profundo causado na construção do sujeito contemporâneo e a crise que o abateu depois da metade do século

XX. No primeiro item, ressaltamos a influência que a crise do ser humano, chamada por teóricos de pós-modernidade, teve na elaboração de imagens audiovisuais desse próprio sujeito; no segundo item, mostramos a importância da decupagem como ferramenta de trabalho na realização do filme documentário **Nós que aqui estamos por nós esperamos**, por causa de suas particularidades de trabalhar com imagens de arquivos documentais e ficcionais; e no terceiro item, apresentamos a importância da recepção no processo comunicativo do audiovisual.

Vislumbramos, com esta pesquisa, algumas possibilidades para estudos futuros ligados à produção e à crítica audiovisual documental, como a exploração de novas formas para a representação da realidade, assim como a investigação sobre a fusão de realidade e ficção para produção e recepção de informações por meio do dispositivo audiovisual.

## Bibliografia

- AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Editora Papyrus, Campinas - SP, 1995.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Editora Papyrus, Campinas - SP, 1993.
- AUMONT, MARIE, Jacques, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Editora Papyrus, Campinas - SP, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo, Editora Globo, 2001.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** Lisboa: Livros Horizontes, 1997.
- BAITELLO JR, Norval. **A era da iconofagia**. Hacker editores, São Paulo, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vidas Desperdiçadas**. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Trad. Maria Lúcia Moita; Maria Amélia Cruz; Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'água, 1992.
- BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1986.
- DEBRAY, Régis. **Vida y Muerte de la Imagen**. Ediciones Paidós, Barcelona, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Editora Brasiliense, São Paulo, 1990.

- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2002.
- GÉNOVA, Gonzalo. **Charles S. Pierce: La lógica Del descubrimiento**. Cuadernos de anuario filosófico, serie universitaria 45, Unniversidad de Navarra, Piuna, 1995.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2002.
- GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da Modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP&A Editora, 2005.
- HOBSBAWM, Eric J. **A era do capital, 1848-1875**. Trad. Luciano Costa Neto. 10ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- HOBSBAWM, Eric J. **A era dos extremos**. São Paulo, CIA. Das Letras, 2004.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Editora 34. Vol. 1. São Paulo, 1996.
- LYOTARD, François. **A condição Pós-moderna**. 7ª. Ed. São Paulo: José Olympio, 2002.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Editora Brasiliense, São Paulo, 1990.
- MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. Editora brasiliense, São Paulo, 1988.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação de massa como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix.1996.
- METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1980.

ORTEGA y GASSET, José. **A rebelião das massas**. Trad. Marylene Pinto Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Editora Parirus, Campinas - SP, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**. Letras Contemporâneas, Florianópolis –SC, 2004.

SANTAELLA e NOTH, Lúcia e Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. Editora Iluminuras, São Paulo, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. Editora brasiliense, São Paulo, 1983.

SANTOS, Jairo Ferreira. **O que é pós-moderno**. Editora brasiliense, São Paulo, 1997.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Edições Graal: Embrafilme, Rio de Janeiro, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)