

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Robson Rodrigues Fonseca

“Nós que aqui estamos, por vós esperamos”:
a montagem fragmentada no documentário

ESPECIALIZAÇÃO EM ROTEIRO EM ÁUDIO E AUDIOVISUAL

SÃO PAULO
2010

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Robson Rodrigues Fonseca

“Nós que aqui estamos, por vós esperamos”:
a montagem fragmentada no documentário

ESPECIALIZAÇÃO EM ROTEIRO EM ÁUDIO E AUDIOVISUAL

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Banca Examinadora como
exigência parcial para a obtenção do título
de Especialista em Roteiro em Áudio e
Audiovisual pela Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo sob a orientação
do Prof. Dr. Alfredo Dias D’Almeida

SÃO PAULO

2010

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alfredo Dias D'Almeida (presidente)

Prof. Dr. Flávio de Souza Brito

Prof^a Ms Verônica Ferreira Dias

Dedico este trabalho aos meus familiares. Com a generosidade que encontro apenas naqueles que amo, que diversas vezes abriram mão de preciosos momentos de convívio e atenção, permitindo que eu levasse adiante o projeto. No entanto, quando percebiam que esse ideal consumia mais do que o sensato, eram eles que chamavam para as pequenas coisas, para o cotidiano miúdo, sem o qual nenhum grande sonho faz sentido.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus que possibilitou força a ânimo nos momentos difíceis dessa longa, mas feliz, jornada acadêmica;

ao meu orientador, Professor Doutor Alfredo Dias D'Almeida, por sua constante atenção, estímulo, amizade e disposição em ceder gentilmente seu tempo a dedicar se ao trabalho;

à equipe de professores que fizeram parte de minha formação em especial os professores Carmem Lúcia José, Fabio Sadão Nakagawa e Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa, que incentivaram em todos os momentos, possibilitando, inclusive, a fantástica experiência acadêmica na Pontifícia Universidade Católica PUC-SP;

aos companheiros e amigos de classe que tantas vezes compartilharam os desafios deste projeto;

e a todas as pessoas que tornaram possível não só a realização desse trabalho, mas também a minha formação. Por isso, qualquer relação é incompleta.

RESUMO

Esse trabalho pretende discutir o modo de composição da soma das imagens (roteiro de montagem) do longa-metragem *Nós que aqui estamos, por nós esperamos* de Marcelo Masagão (1998) e seu recurso à justaposição de imagens e sequências fragmentadas, em vez de uma narrativa contínua e linear que conta, partir de recortes biográficos reais e ficcionais de personagens. Também apresentar o conceito de montagem em documentários; entender o sentido que o longa apresenta com a seleção e ordem em que aparecem as imagens, suas implicações no que diz respeito às formas de orientação de leitura e o modo de compreensão a partir do conflito das imagens por meio da montagem, permitindo com que seja construído possíveis significados. O filme de Masagão constitui um objeto que reúne todas as condições propícias para o estudo específico da montagem e das formas de orientação de leitura contidas no texto fílmico. Este foi o eixo temático que norteou toda a concepção deste trabalho, desde a construção teórica até sua apresentação.

Palavras-chave: documentário, cinema, montagem, Marcelo Masagão.

ABSTRACT

This paper discusses how the composition of the sum of the images (roadmap assembly) of the film that we're here for you expect from Marcelo Masagão (1998) and its application to the juxtaposition of fragmented images and sequences, rather than a continuous and linear narrative that counts, from biographical clippings of real and fictitious characters. Also introduce the concept of mounting documentaries, and understanding that has long with the selection and order they appear in the images, their implications with regard to ways of reading orientation and way of understanding from the clash of images through the assembly, allowing it to be built possible meanings. The Masagão's movie is an object that meets all the conditions for the specific study of the assembly and forms of reading orientation contained in the film text. This was the main theme that guided the whole concept of this work, since the theoretical construction to its presentation.

Key-words: documentary, cinema, cinematographic editing processes, Marcelo Masagão.

*Na natureza, nunca vemos nada isolado, mas tudo em
conexão com alguma outra coisa que está diante, ao lado, sob
e sobre ela.*
(GOETHE apud EISESTEIN)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O SENTIDO NO DOCUMENTÁRIO AUDIOVISUAL.....	12
1.1 A construção do sentido	12
1.2 A estética e o sentido gerados pela montagem.....	18
1.3 O documentário como representação do real.....	25
1.4 A montagem no documentário e a construção do personagem	29
2 NÓS QUE AQUI ESTAMOS, POR VÓS ESPERAMOS	33
2.1 Análise: Como o roteiro de montagem do documentário orientou a leitura do filme?.....	36
2.2 Um filme que conta por meio das imagens.....	43
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55

INTRODUÇÃO

A importância da montagem na definição de uma obra cinematográfica ultrapassa o mero sentido de colar os planos uns aos outros para que seja fisicamente possível a sua projeção de forma sequencial. É no processo de montagem que se seleciona, ordena e ajusta os planos de um filme ou produto audiovisual a fim de alcançar o sentido desejado - seja em termos narrativos ou visuais.

Montar ou editar consiste em escolher e justapor. Quem se exprime por meio da linguagem cinematográfica seleciona e combina imagens e sons, ou seja, a montagem não se limita apenas em alinhar sons e imagens segundo uma pauta rígida e predefinida. Suprimir, reordenar, harmonizar, decidir a duração, a cadência e o ritmo das sequências de um filme são apenas algumas das tarefas que cabem à montagem, mas seu sentido não se restringe apenas a isso. Por mais detalhado e preciso que seja o roteiro, a montagem tem uma ampla contribuição específica a dar na maneira de como orienta a leitura e o modo de compreensão do filme a partir do conflito das imagens, permitindo com que seja construído possíveis significados.

Durante a década de 1910 os realizadores aprimoraram a utilização de diferentes planos e da variação do ângulo de filmagem, o que atribuía, desde logo, uma importância à montagem. Assim, já não é somente a preocupação básica com a sequência de projeção do filme, surge também a necessidade de dar aos planos fragmentários um significado e um sentido. Esse processo está intrinsecamente relacionado ao modo de construção do documentário *Nós que aqui estamos, por vós esperamos* realizado em 1998, de Marcelo Masagão, devido ao poder de transformação que o filme dá às imagens e aos recortes de partes que representam um todo, um contexto ao qual quer mostrar guiando o público a partir do suporte da técnica da montagem em meio à profusão de personagens e assuntos.

No filme *Nós que aqui estamos...*, a principal demanda é de que sua condição de “filme de montagem” seja mostrada e entendida. Entretanto, para compreender com exatidão o que isso significa, é preciso definir montagem, ver

como esse processo pode ser articulado em termos de estratégias gerais de orientação de leitura e porque a montagem é o ponto central de estruturação de *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*.

O objetivo desta monografia é também, a partir de uma análise do documentário de Masagão, apresentar o conceito de montagem em documentários, entender o sentido que o longa apresenta com a seleção e ordem em que aparecem as imagens e como elas interferem no processo de compreensão do tema. Não tendo a pretensão de dar uma abordagem absolutamente completa, até mesmo por que isso seria impossível em tão pouco espaço e pelo fato de que cada espectador pode tirar uma nova conclusão do filme por ser tão amplo e abrangente.

Ainda dentro desse estudo busca-se entender como o processo de montagem atribuiu fatores decisivos que ajudaram na construção dos personagens que Marcelo Masagão apresentou, visto que o filme é mostrado através de momentos de diversas pessoas que tem por meio de suas vidas confundidas e representadas pelo contexto histórico.

E a partir disso, verificar que o método utilizado contribuiu para a criação de uma determinada representação social resultante da divulgação de um tipo de conhecimento, formato e conteúdo, sendo assim, o reflexo de um pensamento e comportamento responsável pela representação da realidade social ao qual o diretor do longa atua e o potencial mobilizador e de transformação do que é mostrado no tema do documentário.

Para atingir esses objetivos, foi necessário analisar algumas especificidades fundamentais como:

- a) Constatar se a montagem é determinante no entendimento do longa ou apenas uma ferramenta que dá mais ritmo e velocidade;
- b) Discutir a escolha do diretor, que primou por imagens e breves citações, ao invés de palavras e narrações;
- c) Analisar a construção dos personagens que é tido como o ponto crucial para onde convergem todos os elementos que compõem o palco do fenômeno: a morte, a comunicação e a relação entre ambos.

1 O SENTIDO NO DOCUMENTÁRIO AUDIOVISUAL

1.1 A construção do sentido

Os conteúdos midiáticos não representam necessariamente a realidade acerca dos fatos que pretendem informar de maneira perfeita. Há uma identificação entre o exibido e o referente, um fluxo objetivo na realidade, de onde os fatos são recortados e construídos obedecendo a determinações ao mesmo tempo objetivas e subjetivas que vão além do interesse público.

Qualquer tipo de linguagem pode expressar sentimentos sem a necessidade de palavras. Esses sentimentos e ideias são expressos através de signos, que são reconhecidos com o mesmo significado daquilo que se quer transmitir. O filósofo Charles Sanders Peirce (1990) concebe três divisões amplas para signo. Quando a relação entre o signo e aquilo que ele representa, é de semelhança, tem-se o ícone – os ícones podem ser imagens de todo tipo, além de sons e palavras onomatopaicas. Quando a relação é da parte pelo todo, ou seja, quando a palavra ou imagem assume outro sentido que não o literal ou denotativo, por meio de uma associação de sentidos tem-se como base a contiguidade (e não a similaridade) entre os elementos – uma analogia por sentidos próximos, relativos – existe o índice. Os índices, como a palavra diz, indicam alguma coisa. É quando o significante remete ao significado tomando como base a experiência vivenciada pelo interpretador. Isso só se torna evidente porque temos experiências anteriores que retomam fatos. Segundo Peirce, o índice opera pela conexão de contiguidade de fato entre dois elementos.

Caso a relação seja abstrata, é o símbolo. O símbolo refere-se ao objeto que denota em virtude de uma convenção, e, portanto, é arbitrário e convencional. Ele designa um elemento representativo que está em lugar de algo. No cinema e mais especificamente na montagem é a partir das tensões entre imagens que os elementos surgem na forma de metáforas, que, segundo Peirce “representam o caráter representativo de um signo através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa” (1990, p. 64). Como um terceiro sentido que se forma pelas analogias tensivas entre imagens. Ou

seja, dos seres humanos que vemos na tela e que reconhecemos como pertencentes ao mundo de verdade, nos são oferecidos apenas traços da personalidade desses indivíduos, distribuídos e organizados ao longo da narrativa e que se cristalizam nos personagens, figuras estas que se apresentam tão semelhantes a nós.

É do funcionamento do signo pela convencionalidade que as metáforas funcionam como “ideia(s) significadas(s)” (PEIRCE, 1990, p. 64) construídas pelo embate entre suas qualidades icônicas, que somadas, compõem sentidos em cifras. As palavras, por exemplo, são símbolos. É nessa sentença que o filme trabalha, substituindo o símbolo pelo ícone, a palavra pela imagem. No entanto, o fato da principal comunicação semiótica ser feita por ícones, não descarta a existência dos símbolos e índices. Os *letterings* que aparecem no filme são símbolos apontados.

A Semiótica, ciência dos signos e da semiose, que estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas de significação ocupa-se do estudo do processo de significação ou representação, na natureza e na cultura, do conceito ou da ideia. Assim, os signos, mais especificamente, os símbolos, são convenções e por isso variam de acordo com a cultura dos povos que os adotam.

O signo relaciona-se com o objeto de forma a dar origem em nossa mente a um segundo signo que explica o primeiro. Exemplificando: para explicar o signo *casa* a uma criança, podemos fazer um desenho. O desenho, nesse caso, é o segundo signo que interpreta o primeiro, pela semelhança com o objeto representado. Um sinônimo explica igualmente um signo: “*casa*” pode também ser interpretada por meio da palavra *lar*. Este segundo signo (*lar*) interpreta o primeiro em sentido bastante específico de “*minha casa*” ou “*lugar onde moro e considero meu refúgio*”. Essa explicação é diferente daquela oferecida pelo desenho, que se refere mais à arquitetura do que à relação afetiva que mantemos com o lugar onde moramos. (ARANHA e MARTINS, 2003, p. 31.).

Partindo do pressuposto que a linguagem nos é passada pelos outros seres humanos do mesmo convívio. É importante questionar se ela é capaz de refletir uma determinada realidade ou se a realidade onde se está inserido é que determina como será a linguagem. Sendo o documentário pautado pelos acontecimentos, pode-se dizer que ele, de certa maneira, retrata essa

realidade partindo de um ponto de vista que se quer mostrar, mas com a linguagem determinada pelo real. Isso por si só seria suficiente para poder afirmar que em uma obra cinematográfica o pensamento de quem produz é responsável por uma representação de um contexto ao qual ele atua, mas que pode variar conforme as novas interpretações que podem ser dadas.

A linguagem como uma função social em relação à realidade propõe que – no nível biológico – os indivíduos no processo de comunicação sejam capazes de reunir mecanismos de interação. As palavras por meio de seu significado substituem coisas, em enunciados que tem a mesma forma lógica dos estados de coisas que os enunciados descrevem. Sendo assim, a existência do signo nada mais é do que a materialização da comunicação (BAKTHIN, 1988, p.36). Por isso, ela é fundamental para que os indivíduos estejam socialmente organizados. Assim, a estrutura da realidade determina a estrutura da linguagem e ambas estão pautadas pela lógica.

Como a linguagem exige uma leitura relacional dos elementos envolvidos, podemos buscar no filme a realização do poético tomado no sentido que Roman Jakobson (1969) o tratou ao especificar as funções que a linguagem assume no processo comunicativo. Centralizada na mensagem, revelando recursos imaginativos elaborados pelo emissor, a linguagem poética é conotativa, metafórica e sugestiva.

Os métodos básicos de associação são feitos por similaridade e contiguidade. Peirce chegou a resultados mais claros da distinção dessas formas utilizadas como eixos de estruturação do pensamento.

Para o filósofo, nas associações por contiguidade, o sistema de pensamento, decorrente da experiência, é o mais simples de todos os raciocínios. São específicas da contiguidade as organizações mentais decorrentes da causalidade, que obedecem a uma lógica linear, de causa e efeito, de princípio, meio e fim, enfim, associações estruturadas por subordinação, por uma hierarquia, portanto, cujas partes do signo mantêm entre si relações de proximidade. Na associação por similaridade, o sistema decorre de situações mentais de semelhança que envolve maior complexidade e as associações são estruturadas por coordenação.

A função poética, segundo Jakobson (1969, p.130), dá-se pela projeção – princípio de equivalência do eixo da similaridade (seleção) – sobre o eixo da contiguidade (combinação). A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. Trataremos mais a frente alguns exemplos no filme.

A linguagem não serve somente para refletir a realidade, ela é uma ferramenta que pode ser utilizada para diversas tarefas representativas. Uma única palavra pode representar vários significados e uma determinada situação pode ser representada por várias palavras. Também uma mesma palavra em diferentes situações pode significar diferentes coisas. O que significa que o sentido é totalmente aberto a novas compreensões que variam conforme o repertório cultural daqueles que tentam interpretá-lo.

O homem é integrante da sociedade e faz parte desta porque se relaciona principalmente por intermédio da fala, que é o resultado de seu raciocínio. Este homem se comunica porque primeiramente entende a língua que usa e em seguida compreende e se expressa por linguagens convencionais internalizadas ao longo de sua existência. Aprofundando mais ainda a essa concepção sobre o indivíduo como resultado da interação comunicacional entre diversos outros indivíduos, o que leva à premissa de que, sendo o indivíduo resultado de múltiplas relações, a linguagem é formadora de consciência. Para Mikhail Bakhtin,

[...] os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social (BAKHTIN, 2002, p. 34).

Esta linguagem pode ser falada, escrita ou pode ser entendida através de gestos, sons e imagens. A semiótica investiga todas as linguagens possíveis, tendo como objetivo os modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como: fenômeno de produção de significado e sentido.

Os textos escritos são exemplos de signos expressos na linguagem verbal, ou seja, de forma escrita, linear, como se pode perceber ao ler um livro como, por exemplo, *A era dos Extremos*, de Eric Hobsbawm, que serviu de referência ao filme *Nós que aqui estamos, por nós esperamos* de Marcelo

Masagão (1998). No cinema, ao assistir a um filme qualquer, além da utilização da linguagem verbal observada na fala das personagens, é possível perceber também a presença da linguagem não verbal, signos que são apresentados na forma de imagens e sons, perceptíveis aos sentidos dos seres humanos e que constroem o sentido maior da obra. Esta variedade de significados só é possível devido aos signos apresentados, as vezes análogos, por outras vezes até distintos.

No audiovisual, portanto, há maior quantidade e diversidade de linguagem não verbal, onde possuem diferentes significados na construção das cenas, a partir da simultaneidade dos elementos sígnicos apresentados.

O cinema consegue transpor, transcodificar principalmente o que pertence ao visual (mais frequentemente aquilo que é relacionado à descrição), do filme (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, tons, silêncio, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relação entre imagens e sons).

Essas relações entre os signos na elaboração e transmissão da mensagem, bem como as várias possibilidades que se tem na combinação dos signos no nível de construção de sentido dentro do processo de montagem, se define e estrutura a significação. Segundo Umberto Eco, quando introduzirmos o código no sistema comunicacional, estabelecemos uma espécie de limitação às numerosas possibilidades de informação que temos. “O que se obtém introduzindo o código? Limitam-se as possibilidades de combinação entre os elementos em jogo e o número de elementos que constituem o repertório”. (ECO. 2003, p.15).

Assim, temos na obra de Masagão um repertório de signos culturais relacionados ao tema proposto. Estes traços culturais vêm assinalados por elementos que refletem o que mais marcou no século XX. É a partir disso que nos permite compreender a junção de signos (ícones) que ali se encadeiam na construção do sentido dessa narrativa audiovisual. O código audiovisual delimita as possibilidades combinatórias dos dados informacionais de que se dispôs para a elaboração da mensagem.

Contudo, todo e qualquer signo necessita de um tempo lento de leitura e decifração. No audiovisual, devido à velocidade na troca de informações, nem sempre é dado o tempo necessário para a decifração da imagem. Assim, “ao

invés das imagens alimentarem nosso mundo interior, é nosso mundo interior que vai servir de alimento para elas, girar em torno delas, servir de escravo para elas” (BAITELLO JR., 2005, p. 35).

Marcelo Masagão se aproveitou desse fenômeno descrito por Norval Baitello Jr. em *A era da iconofagia* (2005) para nutrir seu documentário de recortes da realidade a partir do barateamento dos recursos de reprodução de imagens em grande escala. Partindo desse mote, a principal diferença é que o pesquisador apresenta uma série de ensaios sobre a cultura e o comportamento dos meios de comunicação e um cenário de produção frenética de imagens e esvaziamento de significados; já o cineasta se propôs a resignificar o sentido da imagem pelo estabelecimento de relações entre imagens que foram captadas em outro contexto – um diálogo direto com o pensador Walter Benjamin (1996) que enfatizou que as condições de produção refletem-se em todos os setores da cultura. Com a reprodutibilidade técnica, a noção de testemunho sobre a realidade perde sua autenticidade e incorpora novas “criações” tornadas possíveis pela tecnologia, que atualiza o significado do objeto cada vez que o reproduz.

A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade ‘pura’, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie (BENJAMIN, 1994, p. 186).

Para Benjamin o cinema mantém uma relação inseparável com a realidade. Através da câmera, o cinema penetra no cerne da realidade em que as imagens provocam efeitos na percepção dos atos cotidianos. No entanto, através dos seus recursos, a montagem pode provocar imersões, interrupções, ampliações e percepções nos indivíduos, justamente o que o filme propõe: um olhar sobre o século XX determinado por conflitos e marcado pelas mortes. Isso se dá devido às novas condições criadas na estrutura da sociedade moderna que mudaram as formas de expressão do homem.

1.2 A estética e o sentido gerados pela montagem

Esse ponto visa discutir algumas teorias sobre montagem e os modos como ela se articula no texto fílmico.

O processo de montagem é também um processo de manipulação e de significação. Como definição técnica de base, a montagem significa a colagem dos planos uns aos outros de forma a obter uma película inteira, o que indica ser tão antiga quanto o próprio cinema. Assim, sob aspecto original, que de uma técnica especializada, (a montagem) consiste algumas operações: seleção, combinação e emenda, estas três operações visam atingir, além de elementos de entrada, uma totalidade que é o filme. Agora, apenas uma caracterização desse tipo é insuficiente frente ao sentido que essa técnica propõe, isto é, um aprofundamento no sentido.

Pensadores como Serguei Mikhailovitch Eisenstein e Dziga Vertov perceberam que, a partir da experimentação e associação entre imagens, um plano pode alterar o significado de outro criando efeitos dialéticos de comparação tecendo laços de continuidade que são demonstrados a partir de teses e argumentações capazes de definir e distinguir claramente os conceitos envolvidos na discussão numa relação ilusória do prosseguimento de uma ação através dos planos. O plano é um trecho de um filme que é rodado ininterruptamente limitado por um enquadramento em uma determinada duração. Ele tem um núcleo básico, a ideia central captada desde quando a câmera é ligada até o momento que é desligada. Como comparação, uma frase tem um núcleo básico, que é a palavra. Só por si, o plano, assim como a palavra, tem um significado limitado e reduzido, mas quando unido a outros planos constrói-se um sentido, transmite-se uma concepção, cria-se uma sequência, tal como as palavras interligadas numa frase. Assim na montagem, é sobre a comparação de dois ou mais elementos que produzem um efeito que não está contido em nenhum dos elementos iniciais tomados separadamente.

[...] sinais de que o poeta escreve com planos de cinema e monta seu poema assim como um realizador monta seu filme, formando uma nova ideia a partir da fusão/colisão de planos independentes. (EISENSTEIN, 2002, p. 08).

Contudo, ao falar de montagem Serguei Eisentein não estava querendo se referir apenas ao trabalho de juntar pedaços de filmes em uma certa ordem,

nem mesmo num sentido mais amplo, apenas à ideia que organiza a composição de cada um desses pedaços e a relação entre eles para formar o sentido do filme, para ele, o próprio pensamento do homem é um processo de montagem, visto que visa uma certa organização de ideias a fim de chegar a uma conclusão. Sendo assim, a montagem não pode ser considerada como apenas uma ferramenta que coloca em sequência fragmentos de filmes, mas sim, uma ideia nascida do confronto entre os dois fragmentos independentes.

Pela combinação de duas “descrições” é obtida a representação de algo graficamente indescritível. Por exemplo: a imagem para água e a imagem para um olho significa “chorar” [...] (EISENSTEIN, 2002 p.36)

Apesar de não ter sido o inventor da técnica de montagem de planos em cinema, o cineasta russo Serguei Eisenstein desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento desta técnica cinematográfica, ao refletir sobre a sua importância e elaborando estudos teóricos profundos. Eisenstein concebeu cinco modos de ordenação de montagem: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual buscando demonstrar, na passagem de uma para outra, por meio da comparação e do cruzamento entre suas especificidades, como o signo “montagem” se articula sistemicamente pelo confronto entre diferentes formas de montagem.

A montagem métrica tem como princípio básico a mensuração ou medição dos “comprimentos absolutos dos fragmentos” (EISENSTEIN, 2002, p.79). Apesar de não mencionar o espaço, ao discriminar as ordens em montagem, Eisenstein recorre sempre às qualidades próprias da espacialidade, como o comprimento dos planos e a estrutura da sequência.

No segundo modo de articulação em montagem, a montagem rítmica, os movimentos dentro dos planos são levados em consideração para a construção das relações tensivas entre eles. Segundo Eisenstein,

Na montagem rítmica é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro ao outro. Tais movimentos dentro do quadro podem ser objetos em movimento, ou do olho do espectador percorrendo as linhas de algum objeto móvel (EISENSTEIN, 2002, p.81).

Aqui os planos que, ao se confrontarem, definem o ritmo da montagem (estilo bastante explorado pela indústria de *hollywood*). Ao contrário da anterior,

essa forma de montar leva em conta o conteúdo do quadro e, com isso, há a ampliação da noção de plano entendida por Eisenstein, que se constrói com base em qualquer qualidade da imagem em conflito com outra.

Já a montagem tonal oferece uma percepção de movimentação mais profunda do que a montagem rítmica. O conteúdo de movimento abarca todos os efeitos de fragmento da montagem é o resultado do conflito entre os dois tipos de movimento na “montagem rítmica”. Este tipo de montagem, mais complexa, baseia-se no “tom” geral de cada fragmento, ou seja, no seu som emocional dominante.

Nomeada, também, como o “tom geral do fragmento” (EISENSTEIN, 2002, p.82). Ao considerar o comprimento dos planos (a montagem métrica) e o ritmo dentro dos quadros (a montagem rítmica), também, como opções de escalas tonais, dentre as outras possíveis, o cineasta russo deixa clara a sua intenção de não querer classificar a montagem em tipos específicos. Sua linha de raciocínio procura sempre ressaltar o sentido gerado pelo embate e o confronto entre as ordens, pois são esses procedimentos que representam as principais qualidades da montagem.

O quarto modo de ordenação é a montagem atonal. A montagem atonal, por sua vez é uma evolução da montagem tonal, diferencia-se “pelo cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento” (EISENSTEIN, 2002, p.84).

Trata-se de dois percursos que dependem do choque entre eles para que, ambos, possam se construir. Tal procedimento surge da composição da montagem tonal, que elege um elemento principal para produzir a tensão entre os planos. No entanto, a escolha e a ordenação não diminuem as outras qualidades da imagem.

A montagem intelectual, o quinto modo de ordenação em montagem, é caracterizada como um modo de organização de apelo intelectual e compreendida como o procedimento que considera não somente os sons atonais convencionais, mas também o resultado interpretativo do espectador, ou seja, exige do espectador uma camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual ele consiga interpretar as representações do mundo. A lógica desse processo consiste em combinar duas visualidades com significados distintos, para formar um terceiro elemento visual que, no caso,

refere-se a uma ideia abstrata “[...] é exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo — em contextos e séries intelectuais” (EISENSTEIN, 2002, p.38). A polêmica desse modo é pelo fato de que o espectador para entender precisa ter o mínimo de influência da cultura no seu processo de relacionamento com o filme. Muitos dos espectadores não decodificam as cenas, pois não possuem bases literárias, bagagem cultural nem conhecimentos cinematográficos suficientes.

Contudo, mais do que entender as especificidades de cada ordem em montagem, o fator preponderante no modo de articulação dos planos do ponto de vista Eisensteiniano é o entrelaçamento que ele estabelece entre elas. Isso ocorre porque o principal traço da montagem é o conflito entre os planos através da representação. Uma analogia sobre o processo de montagem é a da construção de uma parede. A ordem em que os tijolos são dispostos pode determinar como percebemos a estrutura. Cada um deles se equivale e eles podem ser superpostos na ordem que melhor se ligarem. O que acontece na feitura de um filme é um pouco diferente, pois cada plano não serve a qualquer propósito. Pode ser adicionadas, para todos os filmes explicitamente construídos na alternância e combinação de narrativas de dois ou mais conjuntos de imagens, mas a ordem dessa combinação implica na mudança de significado.

As indicações dominantes de dois planos lado a lado produzem uma ou outra inter-relação conflitante, resultando em um ou outro efeito expressivo (estou falando aqui de um efeito puramente de montagem). (EISENSTEIN, 2002, p. 72).

Eisenstein foi um dos realizadores que se destacaram nesta técnica. Para ele a montagem era o “nervo” do cinema. “Plano e montagem são elementos básicos do cinema”. São procedimentos de montagem, na concepção de Eisenstein, quase todos adotados pelo realizador na composição do plano, durante a filmagem, antes de ter se iniciado a etapa de trabalho em que o filme ganha forma final. (EISENSTEIN, 2002, p. 52).

O plano e o corte são os dois principais mecanismos necessários para o trabalho de montagem. De acordo com Eisenstein, plano é aquilo que enquadramos com a câmera e corte a separação de dois planos. Com este

último pode-se mudar o enquadramento dentro da cena, modificando a imagem do plano original. É como o diretor implica o seu olhar dentro da obra, ou seja, como ele quer que um determinado personagem seja percebido. Isso faz do plano um fragmento de montagem, comparável às cenas isoladas que dependendo da ordem a qual é estabelecida condicionam estímulos diferentes no espectador. Assim, os planos podem ser colocados lado a lado em qualquer combinação conflituosa, revelando novas possibilidades de soluções de montagens com novos sentidos. Assim a disposição das cenas são abordadas, primeiramente, com a intenção de reproduzir o real e fica a cargo da montagem produzir o significado desejado. Entendendo também que o plano tem um sentido do qual a duração é um elemento essencial, não cabe à montagem se impor ao material filmado, ao contrario, ela é o resultado, a essência das indicações que esse material traz em si mesmo a decodificação do que já está contido nas imagens e nos sons registrados.

Para Eisenstein, o cinema deveria ser um processo de procura dos estímulos que provocassem as reações desejadas no espectador. Esta concepção do cinema, por parte de Eisenstein, esclarece, em parte, a forte dimensão propagandística do cinema Eisensteiniano que, sem dúvida, foi a uma das maiores contribuições da vanguarda russa que percebeu que residia na montagem o grande potencial do cinema de falar diretamente ao grande público no ímpeto de levar o cinema ao máximo de sua expressão e potencialidade, para que, no caso soviético, a ideia comunista fosse disseminada de forma completa.

Eisenstein, como intelectual do cinema, buscou entender a dialética das teorias marxistas que acreditavam que “tese” e “antítese”, quando em conflito, resultariam numa “síntese” diferente de ambos, algo novo e sempre mais profundo. Nas suas teorias, Eisenstein chegou à conclusão que a dialética do cinema se baseia numa unidade fundamental – o plano –, para ele, o plano, por si só, e tal como a palavra, tem um significado limitado e reduzido, mas quando ligado a outros planos pode formar uma ideia, através da sequência, tal como acontece com as palavras interligadas no interior de uma frase, ele parte do pressuposto que a significação é resultante da concepção dialética do choque entre os planos.

A dialética das obras de arte se constrói sobre aquela curiosíssima “duo-unidade”. A ação emocional de uma obra de arte se constrói a partir da existência nela de um duplo processo: uma tendência progressiva e crescente rumo a níveis de consciência mais elevados e explícitos e, ao mesmo tempo, através de recursos de estruturação da forma, uma penetração das camadas mais profundas do pensamento sensorial. Os pólos opostos dessas duas correntes criam a notável tensão da unidade de forma e conteúdo, que caracteriza as verdadeiras obras de arte. Sem esta, não existe obra de arte autêntica. (XAVIER, 1983, p. 239).

Ainda, segundo Eisenstein, é da articulação correta das durações, intensidades intrínsecas e extrínsecas, como o movimento das personagens no enquadramento, as tonalidades, as cores, os sons e a música, do plano que nasce a montagem e, por conseguinte, o filme.

Já as teorias de Dziga Vertov, vão mais a fundo quando postas em relação à realidade e ao cinema. Vertov é um importante integrante da escola russa de cinema, que no início dos anos 1920 desenvolveu obras experimentais com o objetivo de exercitar a montagem cinematográfica como linguagem evolutiva para a narrativa. Sua obra *O homem com a câmera* (1929) é considerada vanguardista e ousada, mesmo para os padrões atuais, pois colocou em prática a inserção de cores em cenas monocromática (preto e branco), além de proporcionar à obra diversas cenas em que a montagem interna esteve fortemente presente. Vertov costumava filmar o cotidiano de cidades russas. Caracterizava a estrutura narrativa mantendo a intenção poética ao associar o olho humano ao da câmera: o cinema-olho, capaz de apreender o real a partir do contato direto do olho da câmera com o evento filmado, a verdadeira realidade, ao contrário da ficção. É nesse ponto que se diferencia Vertov de Eisenstein.

Dziga Vertov foi um dos primeiros cineastas russos a desenvolver certos princípios fundamentais da montagem no cinema. “É só a partir deles, com as contribuições de [...] Vertov, que o documentário adquire um estatuto próprio como forma de se fazer cinema (D’ALMEIDA, 2006. p. 5). Para Vertov a montagem é a alma do filme, o motor da sua estética e do seu sentido. Seu trabalho, imortalizado em seu grupo *Kino Pravda* (Cinema Verdade), foi fundamental para o desenvolvimento da construção dramática e melhoria do cinema e para o surgimento do cinema direto nos anos sessenta, com o

desenvolvimento das técnicas de filmagem. Todos os seus experimentos com as imagens colhidas do real são objetos de manifestos em que ele declara seus princípios das relações entre olho, a câmera, a realidade e a montagem. Nota-se que todos os seus experimentos cinematográficos baseiam-se no exercício de construção da expressão através da articulação desses elementos. “isto é, sobre o movimento entre as imagens. Sobre a correlação visual das imagens, umas em relação às outras. Sobre a transição de um impulso visual ao seguinte” (VERTOV, 1983, p. 264). É a partir dessa base que as estéticas documentais se desenvolvem, todas com o propósito de construir e captar a “verdade” e o “real”.

Vertov subverteu a montagem propondo o cruzamento de pedaços de realidade. Nesse caso, a montagem seria a reunião de todos os dados documentais que tenham alguma relação direta ou indireta com o tema tratado é aí que o plano se revela. Segundo Vertov, a montagem seria o resumo das observações feitas pelo olho humano sobre o assunto tratado. Da mesma maneira Masagão buscou reunir fragmentos que, segundo sua concepção, resumem o século XX. É a partir daí que se fundamenta a afirmação de que o material bruto do documentário é um registro completo daquilo que o documentarista retrata, mas no corte e na montagem ele imprime seu ponto de vista que é o resultado da seleção e da triagem das observações feitas pelo diretor.

Como resultado de todas as essas junções deslocamentos, cortes, obtemos uma espécie de equação visual uma espécie de fórmula visual. Esta fórmula, esta equação, obtida a partir da montagem geral dos cinedocumentários registrados pela película, é o filme cem por cento, o extrato, o concentrado de eu vejo, o Cine-eu vejo. (VERTOV, 1983, p. 264).

Tanto Eisenstein quanto Vertov provocaram mudanças no modo de pensar o cinema, porém a principal diferença entre ambos é que no caso do primeiro, é pela montagem que a dialética se expressa, para produzir sentido; já no segundo, além de juntar coisas que, no mundo, aparece distante, propicia uma maior efeito de identificação, pois assimila o olho da câmera com o olho do espectador.

1.3 O documentário como representação do real

A história do documentário, enquanto registro da realidade, é simultânea à do cinema de ficção, pois desde seus primórdios, os irmãos Lumière já filmavam o cotidiano. Mas até que ponto o cinema estaria retratando a realidade fidedigna? Seria ele um reproduzidor mecânico do real em que a câmera capta e transmite fielmente as relações relevantes que existem na realidade, ou o poder de como se percebe o mundo através da tela sobre a realidade estaria concentrado nas mãos dos cineastas que manipulam e transformam-na em um produto audiovisual segundo uma visão pessoal e particular dos acontecimentos? Até aqui já se falou como os signos estabelecem relações na montagem e ajudam na condução de uma ideia, por isso o documentário é uma representação parcial e subjetiva da realidade porque parte de um ponto de vista que se pretende mostrar.

Ao localizar o documentário no eixo de uma visão inocente da representação da realidade, carregada com o viés especular, transfere-se para fora deste campo, o universo da representação, que traz em si um posicionamento moderno, contemporâneo, do sujeito em interação com o mundo que lhe é exterior, constituindo e dando ensejo à atividade de representação. (RAMOS, 2003, p. 04)

Neste sentido, o filme não substitui a realidade histórica, mas faz parte dela. O próprio Eisenstein excluía qualquer consideração de um suposto real que conteria em si, seu próprio sentido e no qual não se deveria tocar. O real não teria qualquer interesse fora do sentido que lhe atribui, da leitura que se faz dele. O francês Jean Vigo (1934) defende o ponto de vista documentado.

O documentário social se distingue do simples documentário e dos cine jornais pelo ponto de vista que seu autor defende. O documentário social exige que o autor tome posição (VIGO.1997, p.178)

Para Vigo, a câmera deve surpreender e revelar “a razão escondida de um gesto” extrair “de uma pessoa comum, ao acaso, sua beleza interior ou sua caricatura”. Pois é assim que cotidianamente conhecemos as coisas que nos cercam.

Nota-se que tanto Vertov buscando a verdade no contexto socialista quanto Vigo buscando captar o “natural”, em ambos a subjetividade do cinema

estava presente na montagem, na escolha do ângulo e do alvo. Desde o momento em que se escolhe o que filmar, de que ponto de vista, qual a duração do plano, como editar o material, enfim todas as decisões tomadas na realização de um documentário constroem uma interpretação da realidade, um ponto de vista subjetivo e singular. Por isso a verdade de Vertov, ou a naturalidade de Vigo na montagem de fragmentos de realidade.

O documentário tem como objetivo estabelecer uma ligação entre os receptores da mensagem transmitida e o realizador da obra, de forma a proporcionar uma reflexão sobre os fatos cotidianos que lhes cercam. Diferentemente da ideia de eliminar as diferenças para melhor controlar a todos, assim como as teses da Escola de Frankfurt sobre a uniformização das coisas que levam ao conceito de massa e homogeneização, o documentário tem uma intenção implícita e que pretende mostrar um recorte de uma determinada realidade em tempo e espaço definidos e para isso busca a segmentação para tratar com todos. Procedimento que envolve os produtos da indústria cultural com a aparência da livre escolha, induzindo os consumidores a perceber a escolha da obra como resultado de sua própria autonomia individual. Dessa perspectiva, o cinema usa um repertório linguagens e formas relacionadas ao meio para o qual é produzido para tratar com seu público, um processo de “pseudo-individualização” como proposto pelo pensador Theodor Adorno (1988). “A pseudo-individualização, por sua vez, os mantém enquadrados, fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, ‘pré-digerido”. (ADORNO, 1993, p.123).

Além de fazer parte da representação da realidade social, o documentário influencia as pessoas na compreensão dessa realidade. Uma das ideias fundamentais da imprensa moderna, em particular, e da comunicação social, em geral, é a de que a informação é um elemento essencial à formação cívica dos cidadãos. Quando se propõe a expressar dados correspondentes ao mundo vivido, a mídia deve buscar verossimilhança, para não estimular falsas concepções sobre os modos de vida das diversas camadas da sociedade.

Através de um vídeodocumentário pode-se chegar mais próximo de uma representação do fato discorrido, contanto que se baseie na veracidade deste.

“Reforça-se a teoria de que ele pode ser um importante instrumento para o conhecimento real dos acontecimentos, de maneira a compreender os mecanismos de construção daquela realidade”. (ZANDOLANE e FAGUNDES. 2001, p. 31).

Contudo, na análise do modo de produção cinematográfica de documentário, é preciso atentar para o fato de que os filmes não são a expressão transparente da realidade social, o que conseqüentemente faz necessário uma interpretação aprofundada da história.

Só por meio do jogo complexo das correspondências, das inversões e dos afastamentos entre a organização e a conduta da organização cinematográfica e a realidade social, tal como o historiador pode reconstituir, é que esse objetivo pode ser atingido (AUMONT, 2002, p.99).

É imprescindível salientar a importância que as imagens de arquivo têm na credibilidade do documentário, pois fazem com que o espectador acredite que está vendo a própria realidade. A imagem, neste aspecto, transpassa uma representação dos acontecimentos, que levam à lógica da realidade, diferente do áudio, que por meio de argumentos e opiniões, se distingue na representação do real e se sobressai pela ideia, pelo valor do relato oferecido verbalmente.

Esses registros relatam principalmente fatos do cotidiano. Neste cenário, um dos suportes mais recentes para retratar e “arquivar” as situações/ usos e costumes do homem é o vídeodocumentário. Segundo Penafria (1998, p. 01), “o documentário tem cumprido, ao longo da sua história, a função de documentar’ a vida das pessoas e os acontecimentos do mundo de modos diversos”, cabendo ao autor da peça determinar a angulação mais conveniente.

Outra questão apontada refere-se à fidelidade da captação dos acontecimentos diários por meio do vídeodocumentário. Aqui se insere a questão da total autenticidade da imagem.

Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos [...] (NICHOLS, 2005, p. 28).

O documentário deve transmitir “autenticidade”. Imagens reais de eventos sem interferência de qualquer interpretação, uso de cenários naturais e imagens de arquivo. Estes recursos que constituem e garantem a autenticidade do filme encontramos na obra de Masagão. A opinião que se estabelece no vídeo ocorre por representação e argumentação, nota-se que Masagão relaciona diretamente a quantidade de mortes com as guerras e conflitos e o olhar do espectador analisa as ações, determinadas pelo que vê e pelo que se organiza. Segundo Bill Nichols: “Quando acreditamos que o que vemos é testemunho do que o mundo é, isso pode embasar nossa orientação ou ação nele.” (NICHOLS, 2005, p. 20).

O que se assiste num documentário pode ser considerado uma perspectiva. Um ponto de vista será demonstrado e tentará persuadir o espectador a dar atenção a tal causa, tal argumento. Mas, para, além disso, o documentário tem o perfil de explorar a compreensão de problemas, independente do expoente que se toma.

Alguns documentários tentam explicar aspectos do mundo. Analisam problemas e propõem soluções. Por meio de suas representações, tentam tornar compreensíveis aspectos do mundo histórico. Buscam mobilizar nosso apoio em defesa de uma posição e não de outra. Outros documentários nos convidam a compreender aspectos do mundo de maneira mais completa. Observam, descrevem ou evocam poeticamente situações e interações. Em suas representações, tentam enriquecer nossa compreensão de aspectos do mundo histórico. Complicam nossa adesão a certas posturas, eliminando a certeza com a complexidade ou a dúvida. (NICHOLS, 2005, p. 207).

O documentário possui um papel abrangente na sociedade, quando demonstra seu poder de atrativo frente ao público, aos diferentes indivíduos que a sociedade cerceia. A atenção que a representação documentada caracteriza há de reproduzir uma visão peculiar de fatos históricos, acontecimentos, perspectivas, argumentos e contextos.

O documentário não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. (NICHOLS, 2005, p. 47).

Temos então que o século XX como objeto de representação do filme de Marcelo Masagão pode ser retratado de diversas maneiras diferentes. O enfoque dado pelo diretor não corresponde necessariamente ao que foi o referido século, mas, sim, às impressões e conclusões do diretor. O filme recria uma visão particular da história apoiado em algumas situações ficcionais, pois utiliza imagens reais para criar narrativas que podem ou não ser verdadeiras – o enunciado narrativo que assegura a relação de acontecimentos ocorre por meio da sucessão de acontecimentos reais outros fictícios que são objetos de discurso e suas relações de encadeamento, de oposição e de repetição ocorrem conforme a relação traçada pelo diretor.

Masagão inventa histórias de personagens e os inserem no contexto histórico. Nesse sentido, o filme evidencia diversas formas de construção de análise da história. Esses novos sentidos garantem ao filme o caráter de obra aberta.

1.4 A montagem no documentário e a construção do personagem

Os primeiros filmes da história do cinema, como se sabe, não tinham montagem, eram pequenas bobinas de filme, com duração de um pouco menos de um minuto, que registravam o mesmo enquadramento, logo em seguida, percebeu-se que se podia juntar um plano a outro para formar uma narrativa. Coube aos americanos Edwin Porter e David Wark Griffith estabelecer as bases para a continuidade de ação de uma trama. Nos primeiros anos do cinema não existia uma grande preocupação com o efeito que isso poderia causar.

Griffith foi o primeiro cineasta a utilizar nos filmes os *close-ups*, plano e contra-plano, a montagem paralela, os movimentos de câmera, a inserção de detalhes, criando uma dramaticidade às imagens. Em geral, o cinema antes de *Nascimento de uma nação* utilizava técnicas destinadas apenas a olhar para uma história que se desenrolava diante da câmera. Eram filmes compostos de um plano somente. (CURSINO, 2007. p.1)¹

A partir das técnicas usadas por Griffith fatores como a continuidade, metáfora, dinamismo e ritmo ganham mais espaço na construção de toda

¹ O filme “Nascimento de uma nação” foi lançado em 1915.

trama, seja na construção do enredo ou na caracterização de um personagem, ou seja, tudo que garantisse a expansão da cena.

Dentro de um modelo clássico tradicional, há um personagem-chave, tanto em ficção como em documentário responsável por realizar uma empatia entre o filme e o público de tal forma que este se reconheça nele e/ou crie algum tipo de identidade. Na dramaturgia o personagem passa por um processo de identificação progressiva contribuindo-lhe características. No entanto, o personagem é sempre um ser que é presente no imaginário. O personagem assume assim uma condição universal que em nada reduz as suas capacidades enquanto ser necessário para o desenvolvimento de um enredo.

A diferença fundamental entre ficção e documentário, segundo Nichols (2005), reside no *status* conferido pelo espectador à imagem que presencia na tela. Assim o filme de Masagão se constitui como um documentário pelo fato de que ele reúne fragmentos do mundo real independente de aparecerem elementos ficcionais para sustentar as narrativas. Apesar desse gênero cinematográfico se caracterizar pelo compromisso com a exploração da realidade, ele é uma representação parcial e subjetiva da realidade.

No caso do documentário, como já foi exposto, o público acredita na veracidade daquilo que vê sobre o personagem, na ligação direta das imagens com seu mundo vivido. A recriação ficcional de histórias dessas imagens se torna plausível em um filme documental por que as imagens de arquivo usadas produzem efeito de real, o que ajuda no efeito de realidade daquilo que não aconteceu de fato.

Um fator importante na montagem em documentários é que é nela que o roteiro é efetivamente finalizado. No caso dos personagens ficcionais do filme, a figura se constrói no corpo do texto, na apreensão de algumas características observáveis nos sujeitos e na sua organização – feita no momento da montagem – por parte do diretor.

No documentário o personagem é construído conforme o enfoque que se pretende dar ao objeto de estudo. Todos os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica revelam sempre a posição do realizador frente aos fatos mostrados. O movimento de câmera, por exemplo, reforça a impressão

de que há outro mundo que não foi captado. Isso nos remete à intervenção humana no processo da montagem. A entrevista pode ser também uma ferramenta de manipulação, já que as perguntas podem orientar o entrevistado a dizer aquilo que o documentarista deseja abordar e, na decupagem, pode-se selecionar apenas o que se quer deixando de lado fatores importantes, mas que não são de interesse do documentarista. Mas há um outro lado:

O entrevistado sabe disso e orientará sua ação de acordo com essa premissa, assumindo também um papel e expondo aquilo que, consciente ou inconscientemente, julga ser mais importante e interessante para quem vai vê-lo ou ouvi-lo. (D'ALMEIDA, 2006. p. 5).

Como no filme de Masagão não existem entrevistas nem falas, o diretor expôs aquilo que julgou mais relevante das imagens em que estavam inseridos seus personagens. Não é por acaso, que o filme começa com a indicação de que serão mostradas *grandes histórias, pequenos personagens e pequenas histórias, grandes personagens*, em que o recurso principal para a demonstração disso é a sequência de imagens.

De certa maneira, há a possibilidade de se pensar nesses personagens do documentário enquanto verídicos, mas também fictícios de histórias que não são, mas que poderiam ser. Pensar nas relações que o documentário *Nós que aqui estamos, por vós esperamos* traça entre a importância que cada um tem com relação ao momento que viveu, ou seja, o ponto em comum entre o personagem e o contexto ao qual ele está inserido e o recorte que o diretor deu.

No filme de Masagão, percebemos a parte documental mesclada com partes ficcionais, a tal ponto de se confundirem, estabelecendo relações de quase simultaneidade. A apresentação dos personagens, o enfoque dado a cada um deles, a decupagem, o ponto de vista da câmera seguido durante todas as cenas traça o perfil de cada personagem que se segue sem abrir mão das características biográficas principais e da personalidade que cada um tem (não mais como personagem, mas sim, como pessoa comum determinada pelo contexto social). Diferentemente de como acontece na ficção que pré-determina o caráter de cada um, nesse documentário a personalidade de cada indivíduo é construída pela história.

A questão a ser discutida é como a montagem intervém nesse processo de determinação de um personagem e suas características. Como a montagem é a síntese das observações feitas pelo diretor, é a partir do registro completo daquilo que foi documentado que se seleciona somente o que é conveniente. Dziga Vertov já dizia isso quando afirmou poder criar o homem que quisesse a partir de diferentes pontos de vista.

Eu, o cine-olho, crio um homem mais perfeito do que aquele que criou Adão, crio milhares de homens diferentes a partir de diferentes desenhos e esquemas previamente concebidos [...] Eu, máquina mostro o mundo do modo como posso vê-lo. (VERTOV, 1983. p.256)

Partindo desse olhar o cinema não retrata a realidade sem intervenções. Seja pela posição da câmera, o recorte da cena, o enquadramento do personagem todos esses são elementos que interagem de modo a sugerir interpretações, deixando clara a visão deturpada da representação do real. O personagem que é apresentado seja em uma trama de ficção ou num documentário é montado para que o espectador veja aquilo que o diretor vê. Sendo assim, os personagens apresentam personalidade incompleta visto que na obra cinematográfica é apenas captado fragmentos do mundo, das pessoas e das situações e não o todo. O que vemos é a representação de indivíduos que não conhecemos por completo.

2 NÓS QUE AQUI ESTAMOS, POR VÓS ESPERAMOS

Nós que aqui estamos, por vós esperamos é um documentário brasileiro de 1998, dirigido por Marcelo Masagão e lançado no Brasil em 1999. O documentário tem classificação de um “filme-memória” e uma proposta ambiciosa de contar em 73 minutos a história do século XX. Com fragmentos de outros documentários e algumas obras clássicas do cinema, o cineasta Marcelo Masagão faz uma retrospectiva das principais mudanças que marcaram o século passado, retratando as pessoas que entraram para história, como também, as pessoas que no seu dia a dia fizeram parte do século XX. Seu principal motivo foi tratar a banalização da morte devido à intensidade e frequência com que aconteceram frente aos diversos conflitos ocorridos no período retratado.

Uma verdadeira volta ao mundo no seu contexto histórico, social, político, econômico e cultural desse período. A humanidade passando por grandes transformações políticas e sociais, a arte mostrando várias facetas da nudez, os artistas expressando a igualdade entre os sexos que posteriormente é valorizada, as religiões como forma de buscar a Deus, que ainda hoje, parece continuar distante de muitos indivíduos da sociedade.

No filme, Masagão mostra a sociedade e seus conflitos, que cada vez mais banalizam a vida e a morte. As milhares de mortes provocadas por chefes de estados, como: Hitler, Mussolini, Stálin, Pol Port, Franco e Pinochet, entre outros. A solidão e as injustiças das guerras, com suas consequências de traumas, humilhações, desesperos, protestos, suicídios e ilusões.

O documentário aborda as mudanças na comunicação, os avanços tecnológicos e científicos após a invenção do telefone, do rádio, da eletricidade e da psicanálise. Ressalta a revolução industrial, tratando da alienação dos novos grupos de trabalhadores, que trocaram a vida rural pela urbana. E trata da aquisição de bens de consumo, que inicialmente não era possível, por causa da falta de leis trabalhistas que garantiam uma jornada de trabalho e uma remuneração digna.

As mulheres conseguindo sua independência, a inserção delas no mercado de trabalho sob o lema “*We can do it*”, a mudança na forma de se vestir, passando a usar mini-saias, os maiôs cada vez mais curtos, o consumo de álcool, de cigarro, o papel dessas mulheres na conquista da vida política e na guerra, e após toda essa conquista, a depressão. A mulher modificando seu papel social, deixando de ser apenas dona de casa e ocupando um papel determinante na manutenção do lar.

A crise econômica de 1929 nos Estados Unidos e as extradições auríferas em Serra Pelada, aqui no Brasil. A violenta revolução cultural na China durante o governo de Mao Tse-Tung e a queda do muro de Berlim na Alemanha. Enfim, o homem sempre mudando sua realidade, criando as ferramentas que irão recriá-lo.

O título do filme vem do letreiro disposto em um cemitério localizado na cidade de Paraibuna, no interior do Estado de São Paulo, onde se lê a frase *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*. Quase a totalidade das imagens (95%) são de arquivo: filmes antigos, fotos e material de TV, exceto alguns trechos de clássicos do cinema relacionados com outras imagens. Não há locução, nem depoimentos orais. A sonorização é a trilha sonora é de Wim Mertens, compositor alemão que segue a linha um pouco mais melódica e minimalista; os efeitos sonoros e silêncio são contribuição do músico André Abujamra. O filme ganhou 17 prêmios nacionais e internacionais, entre eles o Festival de Gramado em 1999 por sua montagem e no Festival do Recife² como melhor filme, melhor roteiro e melhor montagem. Sua produção custou cerca de 140 mil reais, sendo 80 mil direcionados somente para o pagamento de direitos autorais de imagens e fragmentos de vídeos. O filme foi inspirado em obras de dois principais pensadores que deram base teórica para que o diretor fundamentasse seu trabalho: Éric J. E. Hobsbawm foi um historiador marxista reconhecido internacionalmente. Nasceu no Egito ainda sob o domínio britânico. Tem nacionalidade britânica. Hobsbawm foi um dos principais historiadores do século XX, escreveu diversas obras, entre elas *A Era dos Extremos* – publicado em 1994, na Inglaterra – que se tornou uma das obras

² Durante a pesquisa desse trabalho não foi encontrado o ano em que o documentário recebeu o prêmio de melhor filme no Festival do Recife.

mais lidas e recomendadas para quem deseja estudar a recente história da humanidade. O livro faz um estudo dos principais acontecimentos que se desdobram de 1917 – período que engloba o fim da Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa – até 1991, quando chegaram ao fim os regimes socialistas da ex-União Soviética e dos países do leste europeu.

As ideias do livro de Hobsbawm estão contidas no filme, o subtítulo de *A era dos extremos*, “O Breve Século XX”, vem a calhar com periodização proposta por Hobsbawm, já que de 1913 a 1917 o mundo ainda cadenciava conforme o ritmo do século XIX; depois disso, o mundo assistiu ao acúmulo de descobertas e invenções científicas; o crescimento urbano explosivo, o aumento vertiginoso da industrialização e, com ela, novas formas de produção, circulação e consumo.

Também não há como pensar o século XX sem os grandes conflitos bélicos mundiais. Da arte à política, tudo mudou. Nunca o homem havia criado um sistema tão eficiente de matar quanto nesse período. Viveu-se em função da guerra, mesmo quando ela não passou de uma ameaça como na guerra fria.

Também foi nesse século que houve uma mudança radical na ordem mundial. Até 1914 a Europa era, inequivocamente, o grande centro cultural, econômico e social do planeta, sinônimo de “civilização”. Ter sido cenário de duas Guerras Mundiais, no entanto, representou um altíssimo custo humano e financeiro para as superpotências do século XIX significando o fim do Eurocentrismo.

Masagão também buscou referências em Sigmund Freud, fundador da psicanálise. Ele nasceu em 06 de maio de 1856 em Freiberg, Morávia (hoje Příbor), quando esta pertencia ao Império Austríaco. No início de seus estudos, interessou-se inicialmente pela histeria e, tendo como método a hipnose, estudou pessoas que apresentavam esse quadro. Mais tarde, com interesses pelo inconsciente e pulsões, entre outros, foi influenciado por Charcot e Leibniz, abandonando a hipnose em favor da associação livre e da interpretação dos sonhos. Estes elementos tornaram-se as bases da psicanálise. Freud, além de ter sido um grande cientista e escritor, possui o título, assim como Charles Darwin e Nicolau Copérnico, de ter realizado uma

revolução no âmbito humano: a ideia de que somos movidos pelo inconsciente. Freud morreu em 23 de setembro de 1939.

Hoje suas teorias e seu tratamento com os pacientes são importantes para o estudo e descoberta que se tem sobre o inconsciente humano. Suas ideias são frequentemente discutidas e analisadas como obras tanto no âmbito da medicina quanto na literatura e na cultura geral em adição ao contínuo debate ao redor delas no uso como tratamento científico e médico. Embora Freud nunca tenha se dedicado a abordar temas relacionados diretamente ao cinema, é inevitável a aproximação de suas formulações teóricas dadas por Masagão, tendo em vista a afirmação de que o sonho é composto por imagens que, produzidas pelo inconsciente, contam a história do desejo do sonhador, assim como o diretor produz seu filme conforme seu intuito. "Posso garantir-lhe que as pessoas muitas vezes constroem essas coisas inconscientemente, quase como uma obra de ficção" (FREUD, 1899 p. 281).

2.1 Análise: Como o roteiro de montagem do documentário orientou a leitura do filme?

Dentro do contexto histórico ao qual fazem parte Marcelo Masagão, percebe-se a formação uma nova geração de cineastas no Brasil influenciada pelos cinemanovistas, que por sua vez foram influenciados por movimentos cinematográficos internacionais como o Neorrealismo italiano³, o surgimento da *Nouvelle Vague* francesa⁴, estas também influenciadas pelas teorias russas da montagem de Eisenstein e o Cine-Olho, de Dziga Vertov. Esse quadro avança para uma ruptura da nova geração de cineastas com os padrões de produção adotados até então.

No filme de Masagão é mostrado como essas influências por meio do sequenciamento de ideias conduziu ao eixo central do longa que foi discutir a questão da morte dentro de um recorte histórico. Apoiado em Eric Hobsbawm e

³ O Neorrealismo italiano surgiu durante a II Guerra Mundial, com abordagem de temáticas realistas das dificuldades em que a Itália e a Europa atravessavam.

⁴ A *Nouvelle Vague* francesa é do final da década de 1950 com os princípios próximos ao Cinema Novo que consistia em sair dos estúdios e documentar o cotidiano adotado.

Sigmund Freud, o cineasta toma a história como fenômenos de vida e de morte.

A trama é construída a partir de imagens, sons e legendas; também se verifica a rejeição à apresentação cronológica dos fatos; eliminação dos depoimentos de testemunhas oculares; inexistência de um protagonista aos moldes tradicionais; enorme variedade de personagens e sub-temas tratados dentro do período analisado; ausência de diálogos e reunião de eventos segundo uma lógica conceitual e não historiográfica, pois ao reunir épocas e lugares diferentes num mesmo contexto o filme assume sua condição de filme-memória a partir de uma releitura que assume parâmetros da atualidade.

A opção por esse eixo psicanalítico traz para o filme uma aparente contradição: ele é um documentário que não exatamente documenta (no sentido histórico e jornalístico), um filme histórico que não faz historiografia. Em vez de serem efetivamente narrações, as imagens são partes, são imagens condensadas, como as produzidas pelo inconsciente no sonho.

Isso já justificaria a quebra do nexos temporal formal, permitindo que as cenas sejam agrupadas na ação mais pela proximidade dos significados dados do que pela linearidade espacial e cronológica.

Apesar de falar muito da história do século, minha intenção não foi ser enciclopedista, professoral ou mesmo respeitar a linearidade temporal dos fatos. (MASAGÃO, 1999.)

Em momento algum o filme assume uma postura política definida. Nelas não há uma lógica temporal linear, o que existe é uma composição múltipla cheia de referências. Cada imagem do filme é uma rede de relações não de ordem histórica, mas de ordem conceitual. Como nas sequências Reisfeld/Challenger e Fred Astaire/Mané Garrincha. Nelas, não se conta exatamente nenhuma história. Faz-se uma ponte entre elementos conceituais. Propõe-se uma semelhança entre imagens jamais imaginadas caso a lógica de montagem de Masagão não houvesse. O fato é que a relação que ele construiu em todo o filme serve muito bem ao propósito de discutir a relação da imagem com a morte.

As imagens do filme de Masagão contam sobre as principais mudanças que marcaram o século XX, apresentando tanto os personagens que entraram para história, como pessoas comuns que em seu cotidiano também fizeram a

história desse século. No filme, a ambivalência vida-morte trabalha com sinais e símbolos aos quais são criadas associações de significados complexos imaginados pelo pensamento.

Por isso, a questão da morte é discutida com profundidade e reflexão nesse documentário. Nos telejornais e nos programas em geral a morte está sempre presente, mas é sempre tratada de maneira muito objetiva e apenas contabilizando os mortos. Esse modo banal de tratar um tema tão profundo é devido ao fato de ter se tornado comum para as pessoas devido à violência estar tão próxima.

A abordagem é diferente, pois nem mesmo estimativas sobre o número de mortos foram incluídas no filme. Masagão acredita que números gigantescos podem acabar causando indiferença no espectador, a história de um único indivíduo é mais importante: “quando se fala de morte, a estatística vale pouco. Na morte, não interessa o milhar, mas a unidade-próxima” (MASAGÃO, 1999).

A escolha do diretor em tratar da questão da morte ao longo da história mostra também como esse tema está inserido de maneira banal na sociedade devido ao desgaste que o tema sofreu. O conjunto de acontecimentos retratados no filme aponta que o século XX foi de conflitos intensos em que a morte estava sempre presente e o fato desse fenômeno estar cotidianamente na vida das pessoas, fez com que isso fosse tratado como uma coisa banal. Se buscarmos entender esse fenômeno, saberemos que nas sociedades moderna e contemporânea⁵ do mundo ocidental, mais precisamente a partir da segunda metade do século XIX, há um esforço para omitir a morte do convívio familiar. Anteriormente a esse período, o morrer não despertava tanta repulsa. Ariès (2003, p. 46-47) destaca que por volta dos séculos XI e XII o homem não cogitava evitar a morte. “Simplesmente a aceitava, apenas com a solenidade necessária para marcar a importância que cada vida devia sempre transpor”.

⁵ A Idade Moderna iniciou-se em 1453, com a tomada de Constantinopla pelos Turcos otomanos, e estabeleceu-se até 1789, quando teve início a Revolução Francesa. Durante esta época, consolidou-se uma nova estrutura socioeconômica, que ainda conservava poderosos resquícios da ordem feudal medieval. Esta estrutura é denominada capitalismo comercial. Por sua vez, a Idade Contemporânea iniciou-se em 1789 e estende-se até os dias de hoje. No século passado, o capitalismo atingiu sua maturidade e plena dinamização. (VICENTINO, Cláudio. História Geral. 8. ed. São Paulo: Scipione, 1999).

Contudo, o morrer geralmente é apresentado de maneira espetacularizada ou apenas como números de óbitos em grandes catástrofes, Masagão deixa muito claro isso, mas seu enfoque, em um século marcado pelo genocídio e assassinatos em massa, está nos indivíduos. O cientificismo das teorias freudianas, constantemente rememoradas ao longo da obra, ajudam a transferir eventos como as guerras do patamar de “inexplicáveis” para “patológicos”, identificando na natureza humana as premissas para as tragédias retratadas no filme. O documentário oferece a oportunidade de se fazer uma reflexão audiovisual sobre este assunto, um tema-tabu em nossa sociedade.

Por meio do fascínio que a imagem exerce sobre o homem, utiliza-se desse meio para construir relatos a respeito da finitude da vida. Relatos esses que dialogam com o caráter espetacular utilizado através do vídeo seja ele documentário ou televisão.

Masagão opta pelo vídeodocumentário e pela credibilidade que a imagem de arquivo confere ao material somado à audácia da construção interpretativa dada a elementos constituintes do campo midiático.

Imaginar como estas mortes brutalmente acontecidas são molduras de eventos expressivos deste “século morto”, como o próprio diretor diz, pelo menos nesta colagem, demonstra como o Masagão carregou de significado cada imagem dando um sentido geral quando vistas. Essa linguagem sem palavras aprofunda, amplia e faz existir o inconsciente, o ser humano, o existir social.

No cinema, a linguagem é antes determinada pelo repertório do público ao qual é direcionado. Nesse documentário, toda a linguagem é pautada pelas imagens somadas ao ritmo, corte e música sem qualquer intervenção verbal a fim de tentar explicar ou esclarecer o sentido das coisas. No entanto, conforme o estudo feito, o filme de Masagão objetivou e guiou uma interpretação dos acontecimentos de 1914 - 1991, haja vista a impossibilidade de se tentar a reprodução fiel da realidade e de suas causas anteriores e efeitos posteriores. É, portanto, inevitável que a peça de vídeo - documentário vingue com uma posição interpretativa do real.

No filme de Masagão, cada imagem, tomada isoladamente, pode até mostrar um aspecto do que se quer analisar, mas sozinha não se constitui como indicador dos pressupostos da análise do referido século, tal como se fala e é veiculada sobre o filme.

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 áudio-visuais, onde acontecimentos distantes no tempo e no espaço são comparados, confrontados e explorados em todas as suas possibilidades plásticas, poéticas e conceituais. (MACHADO, 1999).

Assim, é na costura ou na maneira de compor as imagens que surge uma perspectiva e/ou um modo de ler a história do século passado. A forma como o filme é montado revela, pois, os sentidos que se quer fazer acontecer, exigindo do espectador — na medida em que ele deve, também, ler e não apenas ver a obra — uma participação ativa na construção da sua interpretação. É da articulação correta das durações, intensidades intrínsecas e extrínsecas (movimento das personagens no enquadramento, tonalidades, cores, sons e música a aplicar) do plano que nasce a montagem e, por conseguinte, do filme.

Nessa montagem houve o momento da captura (observação e seleção) de imagens, de histórias que constituíram o corpo discursivo no qual se observou irregularidades em questões técnicas⁶ como a gestualidade da cor, da câmera, da música e da letra, que, nas cenas, movimentam, ao mesmo tempo, estabilizações, que, no entanto, não serão levados em conta nessa análise.

Sendo assim, pode-se então sugerir que ao produzir sentido através dos signos, Masagão imprime sua postura com relação ao tema tratado no filme. O diretor proporciona ao espectador conhecer um pouco de cada personagem sem abrir mão das características biográficas principais e de sua identidade no que diz respeito àquilo que se pode reconhecer de um indivíduo. Os personagens de *Nós que aqui estamos, por nós esperamos* não perdem seu

⁶ Nesse estudo não serão questionados fatores como qualidade de imagens.

caráter de homens comuns. Mesmo que seus nomes preencham brevemente os espaços das legendas, de tal forma que as particularidades de cada personagem não os afastam irremediavelmente dos demais. O importante é que tenha a sensação de que o filme expõe o cotidiano de homens comuns, muitas vezes sucumbidos pelas transformações sociais de seu tempo.

Dessa forma podemos entender a vida de cada personagem nesse documentário como condicionada ao contexto social, considerando-se os efeitos da estruturação socioeconômica, segundo o próprio historiador Eric Hobsbawm destacou. Seguindo esse olhar, cada personagem busca defesa dos fatores relacionados ao seu momento. Sendo assim, percebemos que o diretor desconstrói a identidade de cada personagem, ou seja, até antes de cada acontecimento, o indivíduo não é percebido, até que um acontecimento destaque sua singularidade. Antes disso ele é apenas parte da massa⁷.

Comecei então a visitar cemitérios e imaginar pequenos recortes biográficos da vida de pessoas que eu não conhecia [...] Comecei a imaginar como esses detalhes de cada pessoa ali morta poderia conectar-se com os fatos históricos ou tendências comportamentais do século: como estas pessoas e suas pequenas biografias davam consistência carnal, psíquica e social aos fatos históricos que os historiadores, sociólogos ou psicólogos do comportamento discutem em seus livros. (MASAGÃO,1999.)

O próprio título do filme recorre a imagens de sepulturas para iniciar o relato visual da história de seus personagens e faz com que o espectador perceba o significado do título do filme.

O filme *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*, de Marcelo Masagão, recorre aos acontecimentos do século XX, para produzir sua análise sobre esse período. Masagão utiliza a individualidade de cada personagem para demonstrar as causas que levaram a todo o ocorrido no recorte. É importante notar no trecho intitulado *Um Século de Família Jones* como a frase de Cristian Boltanski destaca o que cada indivíduo tem de pessoal: *Em uma*

⁷ Tema proposto primeiramente pelos pensadores da Escola de Frankfurt os quais se associam diretamente com a Teoria Crítica da Sociedade, com tendências Marxistas. A escola de Frankfurt iniciou seus estudos no final dos anos de 1920, de deve-se a estes filósofos, conceitos como “indústria cultural”, e “cultura de massa”. Os principais autores da escola de Frankfurt foram Theodor Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Leo Löwenthal, Franz Neumann, Friedrich Pollock, Erich Fromm, Jürgen Habermas e Oskar Negt.

guerra não se matam milhares de pessoas, mata-se alguém que adora espagete, outro que é gay, outro que tem uma namorada. Uma acumulação de pequenas memórias...". O cineasta mostra por várias facetas um apanhado geral desse período, mas no processo de montagem, são utilizadas citações que dão aos personagens o caráter de vítimas da sociedade.

Masagão antecipa a comparação entre os seres humanos, procurando relatar com mesmo grau de importância a vida de celebridades, como o bailarino Nijinski, o ator e dançarino Fred Astaire e o jogador de futebol Garrincha, com pessoas comuns, como uma empacotadeira de cigarros trabalhadores industriais e garimpeiros de Serra Pelada revelando a importância de cada indivíduo independente de quem seja para a construção da história no decorrer desse período.

Mas isso só foi possível através do exercício de confrontar imagens de personalidades com a de pessoas desconhecidas, criando pequenas histórias com aqueles personagens. Este recurso permitiu imaginar como aquelas vidas podiam conectar-se aos grandes fatos históricos. Pessoas anônimas deram o que o autor chamou de "consistência carnal" aos grandes acontecimentos e às mudanças de comportamento ao longo do século.

Nota-se que no cinema geralmente usam-se os textos-legendas para dar informações bastante objetivas como datas e locais, por exemplo, a serem acrescentadas, em que só o suporte da imagem não dá conta da riqueza informacional. No lugar de informar sobre as imagens, Masagão usa os textos-legendas carregadas de amarras conceituais implícitas e subjetivas deixando a obra cada vez mais aberta a interpretações. A música de Wim Mertens e os efeitos sonoros de André Abujamra auxiliam no ritmo e dão cadência à obra, que tem seu maior mérito na edição.

O longa é necessariamente um filme de montagem por que o diretor não filmou uma cena sequer sendo que seu processo de feitura consistiu no recortes de fragmentos colocados sequencialmente a fim de que o confronto entre essas partes gerasse uma nova concepção de ideia. Assim são os personagens do filme, todos se completam e são completamente dependentes entre si.

O filme não se restringe somente a uma retrospectiva, mas sim, aos anseios do homem de ultrapassar seus limites e superar desafios. Fica explícito o desejo humano de conquistar o que não se pode ter e, por meio da sobreposição de imagens, o espectador é direcionado a conhecer, em parte, o pensamento dos personagens.

2.2 Um filme que conta por meio das imagens

Sem qualquer tipo de locução e depoimentos, *Nós que aqui estamos, por vós esperamos* é um olhar para a história, como o faz Masagão ao interpretar o “breve século XX” — e considerá-la na esperança de que o ocorrido não mais se repita. Fala do “breve” século XX – assim traz um de seus enunciados, remetendo à obra *Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991*, do historiador Eric Hobsbawm (1998). Em suas tramas repercutem sentidos dispersos: fotos, filmes antigos, material de TV que, ora entrecortados, ora sobrepostos fazem desse documentário uma costura que ganha sentido, pois não deixam de ser incitados por significados possíveis pelas diferentes entradas e leituras para o tecido fílmico. Também como uma montagem por meio da qual, como participantes ativos (personagens), um drama pessoal vai se construindo pelo resgate da história — real ou imaginária e pelo qual a diferença entre pequenas ou grandes histórias ou entre pequenas ou grandes personagens também se esvai no tempo.

As imagens escolhidas não se são absolutamente inéditas aos olhos do público. A maior parte das cenas já foi explorada em outras situações. No entanto, ele utiliza métodos para se libertar das amarras da mesmice e para encontrar fios condutores viáveis no interior da obra. Ao mesclar as imagens, Masagão propõe uma nova significação daquilo que existia originalmente. No processo de criação, a imagem se desprende dos nexos significativos que lhe dava o contexto original e adquire outra interpretação pela sua inserção numa sequência do filme. Mas essa perda não é por completa, há um resíduo, a preservação de certa narratividade que é justamente a ação desenvolvida naquele plano que também é a expressão do olhar do diretor sobre aquele corte e como ele quer que o produto seja percebido.

Esse tipo de montagem tem uma vertente destrutiva e outra construtiva. A destruição consiste em extirpar uma imagem da montagem original e despojá-la da significação que lhe atribuíamos o contexto imagético, sonoro e verbal em que estava inserida. É construtiva a sua colaboração à composição do novo filme. Em realidade a destruição nunca é total. (BERNADET, 1999.).

As colagens de *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*, tão escancaradas de sentido, falam por si próprias em um momento em que as palavras estão tão incorporadas no cotidiano das pessoas que é impraticável pensar em como seria a vida sem elas. Mesmo com as palavras, que são signos escritos ou sons que conseguem ter a importância e o significado que tem, o processo de construção de um documentário sem elas, em que as imagens representam mais do que qualquer palavra, exigiu uma busca de um conteúdo riquíssimo em que o sentido do que era visto transpôs as palavras sem que a intervenção de um locutor, por exemplo, fosse necessário para a compreensão da obra; uma experiência visual que ultrapassou o alcance das verbais, normalmente relegadas ao ouvido, perfeitamente sustentável, independente das resistências e que penetrou diretamente no subconsciente com um conteúdo emocional e filosófico.

O locutor é um personagem que geralmente ocupa o papel de ator principal na maioria dos documentários. É como se a realidade sempre necessitasse do aval da PALAVRA para ter legitimidade. Cada vez mais considero que a palavra em forma de fala é muito limitada e comunica muito pouco. (MASAGÃO, 1999.)

Essa escolha procurou destacar imagens que não fossem restritas ao verbal como estratégia de composição do discurso, mas que adotassem tanto imagens quanto trilhas sonoras para construir uma escrita documental simbólica.

Embora a obra não utilize a palavra falada, ela se apropria de outros recursos que dão sustentação à mensagem que se quer transmitir. A relação ao uso da música, elemento-chave na condução do espectador rumo a uma atmosfera específica, o uso de elementos de sonoplastia que intensificam o efeito provocado pelas imagens, a construção do ritmo não apenas pelo comprimento dos planos, mas também interrelação entre som e imagem.

A própria escolha do diretor em abrir mão de qualquer tipo de narração foi determinante para deixar mais ainda a obra aberta a novas interpretações. Como o próprio Masagão diz que é dado à palavra o caráter de legitimar o que é visto, teoricamente a palavra teria mais importância do que a própria imagem. Ao abrir mão desse recurso, além de dar toda a responsabilidade de interpretação às imagens, ele também joga ao espectador a obrigação da decodificação e interpretação do sentido da obra e cria argumentos a partir da relação que se estabelece entre o embate das imagens.

Em relação à montagem, Wiseman afirma que aquilo que mais o intriga e estimula é construir uma argumentação sobre determinado assunto sem utilizar um narrador. Essa construção é realizada a partir da relação que a montagem permite estabelecer entre os diferentes acontecimentos. (PENAFRIA, 1999, p.63)⁸

Esse potencial de argumentar sem palavras é o que garante a força que as imagens têm no documentário, mas isso não significa que as imagens por si só já tenham essa capacidade de se articularem como texto, é das relações traçadas pelo diretor que surgem o poder das imagens. Além disso, usa outras maneiras de condicionar o sentido que quer dar à obra que não é a palavra, ou seja, o processo de narração e entrevistas em um documentário é determinante para assegurar e explicitar o ponto de vista do documentarista, mas nesse caso é usado o viés da montagem. Vale ressaltar que a entrevista pode ser também uma ferramenta de indução, já que as perguntas podem orientar o entrevistado a dizer aquilo que o documentarista deseja abordar. E até mesmo deixar de fora depoimentos que não condizem com sua linha de pensamento.

O fato é que para a maior parte dos cidadãos, os jornalistas ou locutores são importantes agentes de informação e análise social, (daí a importância da narração no modelo tradicional de documentário) simplificando uma esfera pública vista, muitas vezes, como distante e

⁸ Frederick Wiseman é um documentarista norte-americano que surgiu nos anos 60, quando trocou a carreira de advogado pelo cinema. Escolheu o documentário pelas possibilidades que as novas tecnologias criaram permitindo que ele desse uma abordagem da realidade mais direta e mais rápida.

irrelevante para as preocupações rotineiras dos sujeitos. Considerando que os principais meios de comunicação e os que viabilizam esses meios conhecem bem seus receptores, fica óbvio agora que eles agem como acham melhor a fim de aumentar o reconhecimento público, reforçar a imagem corporativa, estabelecer identificação com segmentos específicos do mercado e conferir credibilidade ao que é transmitido. No filme esses agentes são dispensáveis cabendo ao documentário outras maneiras de mediar a comunicação como as imagens, as legendas, música, ruídos e silêncios para contar a história, ou seja, além da narrativa, o filme de Masagão estabelece um diálogo com seu espectador mediante aos apelos visuais e sonoros. Sendo assim, como a característica fundamental do cinema se constitui de imagens, não se pode negar que existe uma relação de comunicação entre espectador e o filme.

As imagens selecionadas no filme de Masagão apresentam relações entre si, recortes que remontam um todo. Dispostas da maneira como estão, constituem estímulos para os processos de pensamento, oferecendo fragmentos significativos para a discussão e a resignificação das imagens. Simplificadamente, um signo é uma coisa que remete a outra, ou que a representa, de tal modo que, vendo uma, lembramos imediatamente da outra criando uma rede de relações não de ordem histórica, mas conceitual, o que possibilitou a criação de vínculos aparentemente impossíveis entre si. A dança de Fred Astaire e o futebol de Mane Garrincha com o nome de *Quatro pernas* não são, em princípio, compatíveis de exibição conjunta. Salvo através da criação de uma ideia que as interligasse por meio de uma unidade rítmica e como o espectador não é um elemento totalmente passivo, ele usa suas faculdades mentais para participar ativamente, preenchendo as lacunas das imagens deixadas pelos índices com seus investimentos intelectuais e sua bagagem cultural.

Nessa cena em que são postas em sequência a dança de Astaire e os dribles de Garrincha percebe-se o paralelismo entre duas pessoas que a princípio em nada tem haver. Pensando na poesia verbal, é possível perceber como essas imagens se colocam como palavras no final de versos, ele constrói sentidos verbais características da palavra através das imagens,

que tem ritmo e se colocam em sequência, construindo o sentido como em um poema. Na poesia verbal, duas palavras que rimam constroem sentidos (um terceiro sentido) dentro da sequência em que aparecem, ou seja, som e sentido se unem, criando um significado abstrato, metafórico. No cinema, duas imagens semelhantes, colocadas em sequência, criam esse significado “terceiro”. Os dribles de Garrincha são colocados em sequência à dança de Astaire através de uma metáfora: dois objetos concretos criam um conceito abstrato.

O pensador russo Roman Jakobson explica bem esse fenômeno poético:

Numa sequência em que a similaridade se superpõe à contiguidade, duas sequências fonêmicas semelhantes, próximas uma da outra, tendem a assumir função paronomásica. Palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado. (JAKOBSON, 1969, p.129-130, grifos do autor).

Esse tipo de correlação ocorre também em casos de encadeamento de reações usuais provocadas pelos lances ou passos. Quando Garrincha dribla o último adversário e encontra-se próximo ao gol, o plano de Astaire sobre o cavalete sugere comemoração, de tal forma que a paridade construída pela montagem simula uma relação interação pessoal entre a dupla.

O emprego do samba como fio condutor entre ambos, também é extremamente importante na vinculação do futebol com a ideia de país do futebol além do estilo do samba ser dançante. A relação de similaridade entre eles segue ainda no domínio demonstrado por ambos, no caso de Astaire, sobre o cabide e seus passos e de Garrincha, sobre a bola e seus adversários.

Tomemos outro exemplo. A cena em que o alfaiate sobe até o alto da torre Eiffel. Ele pretende voar (nota-se que em nenhum momento é dito isso, sabemos que a intenção dele é essa pela imagem do pássaro). A cena mostra o fracasso em seu intento de voar simplesmente pela força de resistência do ar exercida sobre o pano e um corte para a explosão do ônibus espacial Challenger, minutos antes da aterrissagem. Note que tanto o desastre do alfaiate quanto da nave são presenciados por testemunhas estarecidas que acompanharam a tragédia.

Nessa sequência, pode-se perceber um corte que representa um conceito emblemático no sentido de representar a capacidade do cinema de manipular o tempo e de contar por meio da montagem, sequência de imagem no tempo. A imagem do alfaiate junto com a imagem da nave espacial nos leva a ler a cena de forma mais completa. Nela, vemos como as imagens postas em sequência, criam um sentido comparativo como em uma metáfora. Eisenstein propôs que objetos concretos criam um conceito abstrato. Para ele, a montagem era feita com oposições, com conflito entre duas imagens.

A cena sugere que tanto o alfaiate quanto os astronautas da nave challenger, buscam superar seus limites. Isso é reforçado logo em seguida quando aparece o rosto de Freud e as legendas: *Nunca dominaremos completamente a natureza e o nosso organismo corporal, ele mesmo parte dessa natureza, permanecerá sempre como uma estrutura passageira, com limitada capacidade de realização e adaptação.* Dr. Freud.

A junção das cenas na mesma sequência agrega um novo sentido às duas situações. Nota-se como o diretor coloca em xeque o progresso tecnológico visto que o alfaiate e os astronautas compartilham o fracasso de gerações consecutivas que ousaram desafiar os limites da natureza⁹.

Essa montagem cinematográfica demonstra a expressividade da imagem em movimento, isto é, do tempo interno do plano e seu poder de condensar significados. Primeiramente vemos a imagem do alfaiate, depois nos aparece o lugar onde ele está e sua ansiedade e hesitação em pular. Vista depois dessas considerações, a cena sugere que a roupa confeccionada pelo alfaiate é o primeiro passo para a tecnologia da humanidade e é causadora da própria evolução humana que se desenvolveu até chegar a uma nave espacial capaz de desbravar os mistérios do universo.

A montagem é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. (JAKOBSON, 1995. p. 130). Analisando a cena, podemos ir além da questão dos limites do homem. Nela,

⁹ Apesar de instigante esse recurso não é necessariamente original. Stanley Kubric já havia proposto essa montagem no filme *2001, uma odisséia no espaço* (1968).

temos o alfaiate que morre com a queda e a nave que explode em pleno voo. O desafio de ambos é o mesmo, fazer o que o homem ainda não foi capaz de fazer (logicamente cada um com sua importância na época em que foi pensada). Assim é feita a metáfora; e mais, dessa forma, as duas atitudes têm a mesma importância para a humanidade.

É através da função poética, vista a partir da seleção e da combinação, que Jakobson chega à questão da similaridade superposta à contiguidade: o processo metafórico está intimamente ligado com a montagem Eisensteiniana. A montagem Eisensteiniana configura-se como o choque entre duas tomadas que traduzem um conceito. Essas tomadas isoladas correspondem a metonímias que, num processo de colisão, conflito, concorrem para a metaforização ou produção de um conceito: a superação e o fracasso o homem frente aos limites da natureza.

Um fator importante a ser analisado é como alguns personagens são referidos ao longo das diversas narrativas. Masagão coloca quatro personagens (Pablo Picasso, Sigmund Freud, Vladimir Lênin e Albert Einstein) que são apresentados por frases simples, mas com um grande significado: desse modo é exigido uma bagagem intelectual para que a interpretação semiótica seja completa. Como, por exemplo, Einstein mencionado apenas pela fórmula científica $E=mc^2$. Essa relação semântica da associação de Einstein com $E=mc^2$ pode até estar clara num determinado momento, porém, no mesmo contexto, as coisas ganham significado através da importância do personagem posta sequencialmente, ou seja, conceito de deslocamento funciona por razão de contiguidade, e é para ser localizado linguisticamente no eixo de combinação (metonímia - a parte pelo todo). No eixo da contiguidade, um elemento se relaciona com outro por razão de proximidade e associação, os índices que encontramos ao longo da história de Albert Einstein e sua contribuição para a física corroboram para que sua fórmula e sua imagem estejam associadas, o relacionamento entre os significantes através da proximidade.

A seleção é feita com base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A

equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. (JAKOBSON, 1969, p.129-130, grifos do autor).

Nesse caso mais específico, a característica fundamental da função poética da linguagem é a projeção da similaridade (Eixo Paradigmático) sobre a contiguidade (Eixo Sintagmático), ou seja, uma representação de um padrão ou modelo a ser seguido. Deste modo ela paragramatiza o sintagma, carregando toda a carga informacional presente no repertório de signos organizados nos paradigmas, ou seja, ao fazer isso os signos passam a operar por equivalência, assim todos os outros signos que operavam por subordinação passam a ter valor equivalente, os signos que antes se mostravam subordinados e eram organizados por contiguidade, passam a operar por coordenação e serem organizados por similaridade. Para ficar mais claro, o índice seria o signo cuja sua relação é estabelecida de forma direta e real com seu objeto, quando vemos coisas que não são, mas representam aquilo que se quer transmitir. Sua relação é de contiguidade (por que pertence a, a partir de, numa relação de causa/efeito numa base metonímica), ou seja, o seu formato nos apresenta aspectos que nos remete imediatamente a ele, assim como a fórmula nos remete ao pensador.

Outra passagem é o plano de expressão da montagem que se refere ao muro de Berlim composta de duas imagens: a primeira em preto e branco, a segunda de uma imagem colorida. Ocorre que na montagem destas duas imagens surge uma ideia, um pensamento composto pela soma do sentido das imagens juntas, uma passagem, que é o plano de expressão.

A primeira imagem em preto e branco demonstra ser mais antiga quando a relacionamos com a imagem em cores e de melhor qualidade. A outra mostra um momento de alegria, ação e movimento no acontecimento (imagem das pessoas derrubando o muro com marretas). Aqui se faz uma leitura de que as pessoas estão colocando abaixo as imposições do passado. Esta montagem trabalha com questões ideológicas em seu plano de expressão. Percebe-se que a montagem utiliza dois acontecimentos de épocas diferentes, porém que estão ligados ao mesmo referencial: o muro e sua queda.

Conclui-se que então essas imagens só têm sentido porque estão dispostas ao espectador de uma maneira que exige a compreensão através de

processos que demandam habilidade de antecipar-se aos fatos, preenchendo as lacunas deixadas durante o corte e junção dos planos. No trecho em que o filme apresenta imagens antigas de trabalhadores formando filas por comida grátis com a legenda “New York, 1929. Crash da Bolsa”. Logo em seguida é mostrada uma imagem onde japoneses gesticulam freneticamente, na confusão que só os operadores de uma bolsa de valores compreendem. Cabe ao espectador interpretar que milhões perderam seus empregos por algo incompreensível. Para a maioria, um fato que aconteceu há muito tempo, mas o medo de acontecer novamente ainda é presente.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo feito deduz-se que o diretor do filme *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*, Marcelo Masagão, pode ser considerado um operador de linguagens consciente de seu papel pelo cuidado, sutileza e poeticidade na construção de sentido dado por meio da montagem concebida para tratar da questão a cerca da morte em seu longa.

Partindo desse ponto de vista, conclui se que a simples justaposição dos planos sequenciados, mesmo que conferindo diferentes durações e cortes, não se sustentam simplesmente no processo de montagem, a significação de uma determinada sequência depende do relacionamento subjetivo que o espectador faz dos diversos planos que, se visionados separadamente, não possuem a mesma significação.

Talvez isso, hoje, seja uma obviedade, pois sabemos que a montagem 'manipula', que somos sugestionados por cores, ordem, alternâncias, volumes, massas, proporções e que conceitos podem ser sugeridos ou mesmo criados. Basta notar como funciona a publicidade para constatar que tais procedimentos são utilizados há tempos. No entanto, no filme, esse recurso foi amplamente explorado porque se verificou a possibilidade de relacionar planos distintos e a partir do novo significado que obtinham fazer uma reflexão sobre o tema tratado.

A importância do tratamento dado a essas narrativas históricas sobre a natureza humana que discorrem sobre imagens fragmentadas de momentos que se consolidaram na história, criando uma base psicológica pelo olhar de quem o assiste. Capturar histórias de vidas peculiares, em cima de grandes acontecimentos, sob filmagens soltas e ainda dar sentido que não as tornam simplesmente imagens vistas foi o grande mérito do filme.

Foi constatado, em *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*, que a montagem foi capaz construir, reproduzir e transformar as representações de espaço e de tempo através da combinação de grandes planos com imagens, utilizando elementos de transição e/ou conexão, além de exibir apenas trechos de movimentos capazes de exprimir a ideia do todo. Essas relações estão

explicitas em *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*, produzindo pontes que se ligam aos acontecimentos sem que haja prejuízos na inteligibilidade da obra.

Contudo, diante da imensidão de possibilidades de criações e relações que o diretor tinha frente ao vasto material, podemos assistir a *Nós que aqui estamos, por vós esperamos* sem a menor noção de como o produto foi finalizado. O próprio Marcelo Masagão afirmou:

Não era possível pensar num roteiro rígido a ser seguido durante a feitura de *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Eram tantas as experimentações possíveis [...] era mais viável apenas estabelecer “nortes”, horizontes de pensamentos que deveriam funcionar como premissas da obra, de modo a não perdê-la no torvelinho de suas próprias imagens (MASAGÃO, 1999).

Cabe agora voltar ao início dessa proposta nesta monografia. A realidade (contexto) a qual sustenta a narrativa não tem qualquer interesse além do significado que lhe é dado, da leitura que é feita. A partir daí, o filme é concebido, ou seja, o filme não foi feito para reproduzir o período sem intervir nele, mas sim, para refletir sobre essa realidade, proporcionando certos julgamentos ideológicos sobre ele. E as possibilidades de se fazer isso eram infinitas. O próprio diretor trabalhou com narrativas históricas que se realizam no cruzamento da história socioeconômica e cultural com a história individual e a montagem, de uma forma ou de outra, permaneceu de maneira decisiva na construção da significação desse filme.

Assim sendo, acredito na possibilidade de, no trabalho com *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*, criar situações de resgate da memória e na construção de um novo sentido dado aos fatos enunciados. Ou ainda, criar espaço para que, através dos recortes, as imagens contribuam na enunciação de cenas ou de vivências de cada um dos personagens, possibilitando-lhes falar de si, mediante a um contexto ao qual estão inseridos, operados pela projeção cinematográfica dada pela intenção do diretor.

O documentário é, portanto, uma obra pessoal. O filme *Nós que aqui estamos, por vós esperamos* apesar do poder de argumentação que tem suas imagens não deve ser visto como uma reprodução do mundo dentro do recorte, pelo fato do diretor selecionar e exercer o seu ponto de vista sobre o assunto.

Assim, o real é mais complexo e impossível uma abordagem completa. O filme se constitui como uma intervenção do documentarista no modo de como se percebe essa realidade.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Sociologia*. São Paulo, 1993.
- AUMONT, Jacques. et. al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 2002.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda e MARTINS, Maria Helena Pires **Filosofando, introdução à filosofia**. São Paulo Moderna, 2003.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**. 1 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A era da iconofagia**. 1 ed. São Paulo: Hacker editores, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas v.1)
- BERNADET, Jean Claude In: _____. Marcelo Masagão disponível em: <<http://www2.uol.com.br/filmememoria>>. Acessado em: 28 ago 2009.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A Construção Social da Realidade**. Petrópolis, Vozes, 1985.
- CURSINO, Adriana. **A construção da narrativa clássica**. Disponível em: <http://www.escoladarcyribeiro.org.br/media/ANarrativaClassica.pdf> Acessado em: 23 jan. de 2010
- D'ALMEIDA, Alfredo Dias. **O processo de construção de personagens em documentários de entrevista**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0147-1.pdf>. Acessado em 13 jan. 2010.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro. Contraponto, 1997.
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**. O breve século XX. São Paulo: Cia. das Letras. 1994.
- FREUD, Sigmund. **Lembranças encobridoras**. In: Edição Standard Brasileira das Obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 3.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1975

MASAGÃO, Marcelo. Nós que aqui estamos, por vós esperamos: documentos. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/filmememoria>>. Acessado em: 28 ago 2009.

MOREIRA, Lúcia Correia Marques de Miranda. **A construção do sentido na narrativa audiovisual: um caso de ficção na mídia**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/moreira-lucia-construcao-sentido-narrativa-audiovisual.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Cosmos, 1999.

PENAFRIA, Manuela. **Unidade e diversidade do filme documentário**. 1998. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafriamanuela-filme-doc.pdf>>. Acessado em: 14 jun. 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é documentário?** Campinas, 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>>. Acessado em: 01 set. 2009.

VERTOV, D. In:_____. XAVIER, Ismael. (org.) **A Experiência do Cinema: Antologia**. Rio de Janeiro. Edições Graal – Embrafilmes, 1983.

ZANDOLANE, Vanessa; FAGUNDES, Maria Cristina de Jesus. **O vídeo documentário como instrumento de mobilização social**. 2003. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/zandonade-vanessa-video-documentario.pdf>>. Acessado em: 01 set. de 2009.