

Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos: uma “democracia post-mortem”

*Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos: a
“post-mortem democracy”*

*Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos:
uma “democracia post-mortem”*

Recebido em 08-03-2018

Modificado em 09-09-2018

Aceito para publicação em 19-10-2018

Jefferson Gomes Teixeira Guedes 

ORCID: 000-0001-9971-377X

328

Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, Mestre e Doutorando em Sociologia pela mesma universidade, tendo pesquisado no campo da sociologia da cultura e da arte. Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: jefferson.guedes@usp.br

Resumo

Este ensaio visa analisar a obra cinematográfica de Marcelo Masagão, *Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos*, abordando as opções analíticas do cineasta, os paradigmas “científicos” adotados e o gênero escolhido para trabalhar com o material visual. O próximo passo foi definir o objeto analisado pelo filme, fio condutor que tecerá toda a obra. Feito isto, serão abordados os principais elementos de montagem, tais como intertítulos, trilha musical, relação imagem/realidade, dentre outros. A seguir, discutirei o desenvolvimento dos blocos temáticos do documentário, além dos significados dentro dos mesmos, buscando na conclusão amarrar a argumentação do cineasta dentro do ponto considerado o cerne da discussão. Por fim, proponho uma discussão sobre aquilo que defini como sendo o mito da democracia post-mortem.

Palavras-chave: Documentário; Democracia Post-Mortem; Século XX; Realismo.



“(...) *Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio*”.¹

Brás Cubas

Ao recostarmo-nos nas confortáveis poltronas ou no frio concreto para apreciarmos o filme de Masagão, não seremos poupados de uma intensa crítica que se faz presente desde o início e percorrerá todo o longa-metragem.

Nos primeiros segundos, nos deparamos com os primeiros de uma série de intertítulos que surgem na tela, fazendo menção ao que será tratado no filme e como este será trabalhado. As duas primeiras legendas, “*O Historiador é o Rei, Freud a Rainha*”, insinuam a projeção de um filme (até então difícil de diagnosticar qual o possível gênero) que se pautará pelo império da história, com seus diversos fatos narrados, apoiada na realeza da psicologia, presente no surrealismo, no expressionismo e na psicanálise. O próximo intertítulo a surgir sistematiza e delimita mais o campo de análise e produz a clara percepção de que a análise histórica está embasada no paradigma da Escola de Annales, que se apoia em elementos da micro-história, utilizando pequenos recortes biográficos que privilegiarão não somente as “*Pequenas Histórias, Grandes Personagens*”, mas também os “*Pequenos Personagens, Grandes Histórias*”.

O próximo intertítulo cristaliza qual o tema e o gênero explorados pelo cineasta: “*Memória do Breve Século XX*”, já preenchendo boa parte dos *locis* na obra², além de incitar o espectador a assistir o filme a partir de uma *leitura documentarizante*³. A utilização do termo

329

¹ ASSIS, Machado de (1997). *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. RJ, Editora Ediouro, Coleção Biblioteca Folha nº4.

² Para Flavio de Campos (2007, pp. 22-26) “(...) *loci*, do latim *locus-i*, são os sete ‘lugares’ do pensamento que o fabulador e o narrador devem preencher, a fim de fabular (imaginar) uma história e compor uma narrativa sem lacunas de informação”. Para o autor, esses sete “lugares” se referem a *quem* (personagens), *o quê* (incidentes da história), *onde* (localização), *por quê* (motivação das ações dos personagens), *para quê* (os objetivos das ações dos personagens; as consequências dos incidentes), *quando* (o momento em que ocorre a história) e *como* (a forma de perceber e de narrar a história; o ponto de vista do narrador e o estilo da narrativa).

³ O conceito *leitura documentarizante* (em oposição à *leitura ficcionante*) foi tomado de Roger Odin, que argumenta ser uma forma de leitura que permitiria ao espectador tratar um filme como documento. Ele afirma não querer estabelecer a distinção entre os tipos de leitura de um filme através da divisão entre a realidade ou a não realidade do representado, mas sobre a imagem que o espectador faz do enunciador. Além disso, aponta que o ato de leitura de um filme coloca em ação um sistema interativo composto por três actantes: 1. um filme que demanda mais ou menos explicitamente ser visto segundo um tipo de leitura; 2. uma instituição que programa de forma mais ou menos impositiva tal ou qual modo de leitura e 3. um leitor (espectador) que reage, à sua maneira, às solicitações ou instruções das duas outras instâncias. E como destaca o autor, essa relação não é necessariamente pacífica, tendo em

“breve século”, até então uma incógnita, só nos é explicitado ao longo da exposição do filme. Retornarei ao mesmo em outro momento do trabalho.

A primeira sequência de imagens soa como uma metáfora, na qual somos guiados do céu aos fatos que marcaram o século em questão. E dentro desta viagem aos primórdios do século, serão introduzidos os primeiros recursos de montagem que marcam grande parte do filme, artifícios esses que enfatizarão a tônica do século, qual seja, a de ter sido belicoso (pois nos deparamos com a imagem de um soldado postado frente a uma coluna de caminhões militares), marcado pela violência (imagem de dois homens sendo fuzilados a queima-roupa pelas costas), e de muitas mortes (tomada em close de um túmulo).

Antes de deter-me sobre o desenvolvimento do filme, gostaria de destacar alguns artifícios utilizados pelo cineasta para a melhor compreensão do deslinde de imagens que serão acompanhados nos próximos sessenta minutos.

Um dos recursos utilizados é o abandono da narração em voz *over*⁴, típica dos documentários expositivos⁵, empregando uma “narração” que ficou a cargo, em grande parcela do filme, de personagens mortos, como se a voz de Masagão⁶ optasse pelo legado de determinadas memórias póstumas, conclamando a eles que se manifestassem através de suas ora trágicas, ora encantadoras histórias, num apelo para que o público reflita sobre os excessos e descabros da humanidade, e para que estes não tornem a se repetir. Dentro deste formato, ele fez grande esforço para não amenizar a importância dos pequenos personagens ou

330

vista que dessa relação entre agente e estrutura, o espectador pode rejeitar o papel que lhe é demandado pelo filme ou não se dar conta das determinações que uma instituição faz pesar sobre si, o que reafirma, segundo Odin, o papel central da pragmática (posicionamento do leitor/espectador), no posto de comando da análise do filme. Por mais que uma instituição possa programar a *leitura documentarizante* dos filmes (como por exemplo, a não exibição nos créditos dos nomes dos atores, o que potencializaria a possibilidade de se construir os personagens como enunciadores “reais”), o espectador tem sempre a possibilidade de recusar a instrução institucional ao qual é submetido (Cf. ODIN, 1984).

⁴ A voz *over* (também chamada de *Voz de Deus*) é uma voz pronunciada em *off* (quando não se vê, mas se ouve o narrador), que geralmente assume uma tonalidade impessoal (como se pairasse acima dos interesses dos personagens) tentando conduzir a percepção dos espectadores acerca das imagens na tela, enfatizando um determinado ponto de vista (Cf. NICHOLS, 2005).

⁵ O *modo de representação expositivo*, tal como conceituado por Bill Nichols, tende a sugerir a impressão no espectador de objetividade e neutralidade do universo filmado por meio de diversas estratégias, como a montagem de evidência, que visa criar um encadeamento discursivo em que as imagens servem para corroborá-lo (Cf. NICHOLS, 2005).

⁶ Foi utilizada aqui *Voz* a partir da leitura de Bill Nichols, para quem o conceito é aquilo que transmite ao espectador um determinado ponto de vista por intermédio da organização de todos os recursos disponíveis ao documentarista (iluminação, movimentos de câmera, ângulos, intertítulos, trilhas sonoras, dentre tantos outros), e não somente pela fala (Cf. NICHOLS, 2004)

sobredeterminar os mais célebres, o que gera uma forma de conhecimento que tende a atenuar os efeitos de conceitos abrangentes, como era o caso da montagem baseada numa lógica particular/geral que visa produzir informações que:

(...) não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno. Para isto, para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados conttenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles (BERNADET, 1985, p. 15).

A trilha sonora é de fundamental importância ao documentário, pois marca e delimita os blocos, além de operar a passagem de um a outro. Também é lícito salientar que a trilha é utilizada muito próxima dos preceitos estabelecidos por Andrei Tarkovski, os quais “(...) para introduzir uma distorção necessária do material visual na percepção do espectador, tornando-o mais pesado ou mais leve, mais transparente ou mais grosseiro e sutil, ou, pelo contrário, mais grosseiro” (TARKOVSKI, 1998, p. 190). Uma análise que serve de exemplo aqui se baseia na trilha que ouvimos durante o bloco que trata sobre os ditadores, causando uma sensação de desconforto e angústia, enquanto no bloco sobre a família Jones ouvimos uma trilha de maior apelo emocional, que nos causa comoção e tristeza pelas perdas humanas. Um último processo a ser apontado sobre a trilha musical, e também destacado por Tarkovski, é sobre a interrupção da mesma para gerar e intensificar determinadas sensações. Ouçamo-lo novamente: “Pode acontecer que para dar maior autenticidade à imagem cinematográfica e levá-la à sua máxima intensidade, seja preciso abandonar a música” (TARKOVSKI, 1998, p. 191). Exemplo que ilustra essa técnica é novamente encontrado no bloco sobre a família Jones, no exato instante em que um militar vietcongue pega a perna do que seria supostamente um soldado americano e a arremessa como um pedaço de carne, tudo isto marcado por um silêncio musical, capaz de intensificá-lo e, assim, chocar-nos pela frieza do gesto.

Os intertítulos, também presentes, funcionam em alguns momentos como uma “muleta”, tendo em vista que certas opções de montagem produzidas pelo cineasta tornam-se incompreensíveis, implicando em ter de “chamar a linguagem escrita em socorro da visual, como se esta fosse incapaz” (CARRIÉRE, 2006, p. 112). Um exemplo capaz de ilustrar o acima exposto é percebido na sequência de cenas em que vislumbramos pai e filho (Yuri Gagarin), e a ênfase na absurda velocidade do desenvolvimento através de uma geração, em que teríamos

grande dificuldade de compreender estarmos diante de progenitor e prole, a não ser através do recurso escrito, asseverando o argumento que privadas de força para transmitir ou fazer menção a um significado, algumas imagens prostram-se à escrita para não se tornarem vagas ou caóticas. Outra questão a ser levantada sobre os intertítulos é o de incutir certas características em uma imagem que a própria não contém, tal como a afirmativa apresentada na cena em que a mulher está sentada com uma expressão de desolo, e nos é transmitida a seguinte mensagem: “*e a depressão*”, como se realmente estivéssemos postados perante uma mulher deprimida, o que é questionável, pois ela poderia apenas estar cansada ou adoecida. Isto posto, notamos a força exercida pelas palavras sobre a imagem, criando uma hierarquia que coloca a visualidade num patamar inferior ao da escrita. Um último apontamento sobre os intertítulos será tecido sobre a criação de “ruídos” que estes ecoam em grande parte do documentário, pois reverberam uma mensagem que já se fizera explícita, por exemplo, quando vemos a sobreposição das fisionomias de Picasso, Freud, Einstein e Lênin e a reafirmação: “os quadros já eram Picasso, os sonhos já eram interpretados, na Rússia, $E=mc^2$ ”. Ou mesmo na cena do alfaiate, que tinha a pretensão de voar e, para descrever este ato, Masagão, que já utilizara a sobreposição da imagem de um pássaro capaz de concluir o significado dialético da imagem, novamente “peca” ao inserir o intertítulo ruidoso que reafirma “objetivo imediato”, apostando na fragilidade da construção visual, ou, quem sabe, na ignorância de nós vãos expectadores.

332

Sobre o roteiro adotado pelo cineasta, notamos desde o início a recusa pela adoção de uma narrativa linear ou de uma articulação de espaço/tempo sustentado num formato cronológico caro ao cinema naturalista *hollywoodiano*⁷, parecendo à primeira vista desordenado, desprovido de qualquer sentido racional, como se estivéssemos presentes diante de um videoclipe de imagens ou blocos temáticos, que seguem uns após os outros sem qualquer encadeamento coerente. Porém, a adoção dos blocos temáticos parece ser um recurso adotado por Masagão para aludir tacitamente a uma característica marcante do século em análise. O cineasta enfoca a ideia do quão fragmentada é a nossa percepção sobre o mundo, em que nossa compreensão sobre os

⁷ O cinema naturalista *hollywoodiano*, consolidado depois de 1914, “(...) caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é ‘parecer verdadeiro’, montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação” estabelecendo assim a “(...) ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)” (XAVIER, 2005, pp. 41-42).

acontecimentos é sempre pautada de forma parcial, estando divorciados dos macroprocessos estruturais. Dito em outras palavras, o roteiro é um convite às entranhas das modernas indústrias e corporações racionalizadas, com suas linhas de montagem e aparatos burocráticos produzindo indivíduos alienados e heterônomos. A sensação que sentimos com o desfile de blocos temáticos serializados não deixa de ser análoga à divisão do trabalho com suas especificidades, em que reconhecemos tão somente frações do processo, incapazes que estamos de identificarmos-nos com o resultado social da produção. Vemos os diversos blocos temáticos como se fossem independentes, encerrados em suas características parciais, que não se associam uns aos outros numa cadência lógica. Todavia, tal como toda linha de produção gera um produto social acabado, o documentário também resulta numa mercadoria coesa, capaz de compor todas as parcelas e sistematizar a proposta, qual seja, a ênfase num século marcado pela tragédia, pela destruição em massa, pela depressão e angústia, pela desqualificação da vida e até mesmo da morte, representada na cena da perna arremessada pelo vietcongue, ou pela imagem da mão decepada que é tratada como um objeto exótico. Essa interpretação da visão fracionada é reforçada pela recorrência das imagens que tratam em vários instantes do filme sobre o tema, como nas cenas exibidas sobre o Fordismo, em que o tempo de produção de um carro teria sido reduzido de catorze horas para uma hora e meia, de Daniel Escobar, que nos anos 70 na Argentina, teria apertado 9.879.441 parafusos para os veículos Renault, ou na cena das mulheres que passaram a produzir armamentos bélicos durante a 2ª Guerra Mundial.

Porém, não é verídica a afirmativa de inexistência de qualquer relação entre espaço e tempo, já que é passível de registrar a existência dessa relação dentro dos blocos temáticos, como a adoção de decupagem no tempo, tal como o recuo no tempo indefinido e elipse indefinido cunhado por Noel Burch (1992), perceptível por intermédio de elementos de montagem, tais como alguns raros intertítulos que não geram ruídos. Um destes elementos é a digressão no tempo no bloco que versa sobre o trabalho, quando somos conduzidos da Serra Pelada em 1985 para o Japão em 1977, recuo este perceptível pelo intertítulo que pontua o contexto. Percebemos também a existência de decupagem no espaço, marcada pela mudança de plano com continuidade espacial, por exemplo, ao vislumbrarmos a tomada final no cemitério, que produz um *raccord de direção*, frisado pelo movimento da câmera que na passagem de um quadro a outro nos conduz à sua saída.

Outro recurso passível de análise concerne à relação imagem/“realidade”⁸, sendo patente a opção do diretor em não fazer menção à imagem como um produto da “realidade”, mas sim uma construção desta. Em outros termos, a sequência de imagens utilizadas não é feita para nos ressaltar a existência da “verdade” pelo período que transcorre o filme, mas uma possibilidade de se narrar os fatos históricos por meio da organização e articulação de imagens, que emprega muito mais uma linguagem opaca⁹, o que o aproxima do *modo de representação reflexivo*¹⁰. Para dar bases sólidas a essa assertiva, recorro a algumas construções edificadas pelo diretor. Uma delas foi a adoção da “montagem figurativa” eisensteineana¹¹. Basta aqui lembrarmos novamente da sequência do alfaiate suicida e sua justaposição com a cena seguinte do ônibus espacial em chamas, para obtermos a mensagem que trata sobre a incapacidade e a impotência humana de domínio sobre a natureza.

Notamos também a recusa no tratamento da obra cinematográfica como “realidade” através da utilização de personagens fictícios durante grande parte do documentário, método este reconhecido e apontado por Masagão ao final do filme, o que desconstrói qualquer tentativa de crítica à existência de uma “verdade” imanente na história. Entretanto, problematizar a concepção de “verdade” não resulta na afirmação de que se trata de um filme de ficção, mas sim que é uma construção da história produzida pelo próprio diretor, que constrói elementos e cria discursos para reforçar sua percepção violenta sobre o século. Porém, isto é feito de forma sutil, porque também é observável a tentativa de Masagão de criar um discurso polifônico sobre o século, pois dentre as dezenas de personagens presentes, vemos desfilar todas as classes, gêneros, etnias,

⁸ Ao empregar a noção “realidade” (e todas as suas derivações) entre aspas ao longo do trabalho, o que se tem em vista é se valer da discussão feita por Max Weber em tona da “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais. Para Weber, o “real” não era algo externo aos indivíduos, passível de conhecimento objetivo tal como entendido por Émile Durkheim (para quem os fatos sociais deveriam ser tratados como *coisas*, aptos a alcançar um status de conhecimento objetivo quando o pesquisador afastasse as suas pré-noções e respeitasse as características inerentes e externas daquilo que investigava), mas resultava de seleção valorativa do pesquisador para compreender determinados eventos sociais (Cf. WEBER, 1999).

⁹ A *linguagem opaca*, em oposição à *linguagem transparente*, busca chamar a atenção do espectador para a presença do aparato técnico e textual no filme, o que tende a lhes despertar a consciência de estar diante de uma construção, e não face à própria “realidade” (Cf. XAVIER, 2005).

¹⁰ O modo de representação reflexivo, ao invés de ver o mundo por intermédio dos documentários, permite-nos ver os documentários pelo que eles são: um construto, uma representação (Cf. NICHOLS, 2005).

¹¹ A “montagem figurativa” estabelecida por Sergei Eisenstein, em oposição à montagem do cinema clássico narrativo, era uma montagem que “(...) interrompe o fluxo narrativo dos acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia (...) Eisenstein prefere falar em justaposição de planos, ao invés de encadeamento” (XAVIER, 2005, p. 130).

credos e nacionalidades, refutando maniqueísmos e humanizando elementos historicamente endemonizados, como os japoneses na Segunda Guerra Mundial, aliados ao Eixo Nazi-Fascista, na cena em que o Enola Gay despeja bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki, quando podemos perceber a existência de uma excelente cozinheira (Mariko Takano 1923-1945), além do “*exímio carteiro*” Tóquio Takano, 1920-1945, sem contar as duas crianças que não tiveram ao menos tempo de terem sido algo (Takao, 1944-1945 e Noki, 1943-1945). Dentro da opção de construção da “realidade”, Masagão recorre aos extratos de filmes clássicos como *Berlim, A Sinfonia da Metrópole* de Ruttmann e *O Homem com a Câmera* de Vertov, fotografias como as de Sebastião Salgado, além de imagens de arquivo, utilizando o recurso da câmera apenas em algumas tomadas sobre um cemitério que não nos é situado geograficamente. É válido destacar que essa opção do cineasta problematiza novamente a questão da imagem enquanto detentora de significados em si mesma, como é possível recuperar no célebre experimento do Mosjúkin realizado por Lev Kulechov¹² que, dependendo do encadeamento das imagens propostas, poderia sugerir diferentes interpretações. Além disso, a utilização das mesmas imagens em contextos históricos, culturais e sociais diversos também pode gerar diferentes significados e leituras destas¹³. Para corroborar este argumento, recorro à sequência inicial que tematiza sobre o desenvolvimento urbano e tecnológico utilizando-se de imagens de Vertov (*Homem com a Câmera*) e Ruttmann (*Berlim, A Sinfonia da Metrópole*), em que estes têm uma visão completamente apologética sobre os frutos do progresso e as suas consequências para a sociedade durante o período em que filmaram (início do século XX). Entretanto, essas imagens, tratadas no final do século XX, e analisadas no conjunto sequencial do documentário, podem ser captadas como um processo que culminaria na alienação e na morte de muitas pessoas, tendo em vista a incapacidade humana de controle sobre a natureza, como nos alerta Masagão nas palavras de Freud: “Nunca dominaremos completamente a natureza, e o nosso organismo temporal, ele

¹² “Certo dia, ele [Lev Kulechov] tomou um grande plano de Mosjúkin impassível e projetou-o, precedido, a princípio, de um prato de sopa, em seguida, de uma jovem morta em seu caixão e, finalmente, antecedido por uma criança a brincar com um ursinho de pelúcia. Notou-se, de início, que aquele ator dava a impressão de olhar o prato, a jovem e a criança e, depois, que fitava o prato com um ar pensativo, a jovem, com tristeza, e a criança, mediante um sorriso radiante e o público ficou surpreendido pela variedade de suas expressões, quando, na verdade, a mesma tomada havia sido utilizada três vezes e era flagrantemente inexpressiva” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 110-111).

¹³ A esse respeito, Jean-Claude Carrière cita alguns exemplos ilustrativos da recepção de imagens fílmicas, exibidas por antropólogos franceses em tribos africanas que não tinham nenhum domínio da linguagem audiovisual, o que terminou por produzir estranhamento e choque, como o caso de um close de uma imagem de uma mosca, ou a utilização da trilha sonora num filme que retratava a caça de hipopótamos. Cf. Carrière (2006).

mesmo parte desta natureza, permanecerá sempre como uma estrutura passageira, com limitada capacidade de realização e adaptação” (FREUD, 1996, p. 93).

Tendo destacado aqueles que considerei como sendo os principais recursos presentes durante todo o transcorrer do filme, resta imperioso ater-me sobre o desenvolvimento das sequências temáticas.

Marcelo Masagão, de início, despeja-nos na capital francesa, em maio de 1912, num dos momentos que seriam o marco de transição para a modernidade, pois “no dia seguinte o balé¹⁴ já não era clássico”, estando os homens imersos no processo da urbanização, em que “a cidade já não cheirava a cavalo”, da tecnologia e da comunicação: “pelo túnel, o metrô, pelo fio preto, a fala”, de novos paradigmas científicos (psicologia), artísticos (surrealismo) e comportamentais (as mulheres abandonam os afazeres domésticos para se inserirem no mercado de trabalho). Essa sequência de imagens cria um bloco que faz referência aos progressos tecnológicos da humanidade, mas que não deixará de ressaltar as suas consequências paradoxais (haja visto o personagem Alex Anderson que, apesar de ter trabalhado durante doze horas diárias na Ford, incluindo os sábados, jamais pode desfrutar do resultado de sua extenuante produção), e funestas, como a explosão do ônibus espacial *Challenger*, que causou a morte de todos os tripulantes.

336

O segundo bloco aponta para as principais guerras do século, narradas ficcionalmente pela dinastia americana dos Jones, que teria seus entes presentes nos conflitos mais encarniçados do século, como a primeira e a segunda Guerra Mundial, a Guerra do Vietnã e a Guerra do Golfo Pérsico. Esse é um dos raros blocos em que o século não está sendo ilustrado por (parafraseando Machado de Assis) “defuntos narradores”, eis que Robert Jones Júnior (1966), ainda vive.

Seguindo os blocos temáticos, nos deparamos com um desfile de imagens sobre o trabalho, e como este esteve imensamente envolvido em fatos marcantes do século em todos os cantos do planeta. O destaque inicial fica por conta das conquistas trabalhistas, simbolizadas nos vários bigodes dos trabalhadores do metrô em 1903 (que não pude identificar o país). A seguir, ao percorrermos as linhas de produção de uma fábrica de cigarros na Rússia, deparamos-nos com a figura de Martha Vertovska. Vertiginosas cenas dos arranha-céus de Nova Iorque, símbolo de poder das modernas cidades que crescem para o alto, resultam de uma pequena parcela da labuta de George Gatman. Os gulags siberianos da Revolução Russa não pouparam a vida do

¹⁴ Representado na figura do bailarino Nijinski.

funcionário-padrão Lev Pankratov. A construção do famigerado Muro de Berlim, marco simbólico da “Guerra Fria”, no filme ficou a cargo dos alemães Hermann e Rainer. A Revolução Cultural na China sob a égide de Mao Tse Tung, visando exterminar a intelectualidade do país, tem uma pequena parcela de atribuição ao montador de bicicletas Leng Yan. No Brasil vemos a “Corrida do Ouro” em Serra Pelada narrada por 8.237 Joãos, 12.668 Pedros e 9.525 Josés. Quando a nossa viagem alcança o Japão, somos apresentados ao fenômeno da cultura de massa com a figura pop de Elvis Presley idolatrada por Midori Uyeda, que trabalhava na produção de televisores. Também nos é introduzido o processo de globalização, quando somos conduzidos à Argentina, encarnado no montador Daniel Escobar e seu labor nas linhas de produção da fábrica francesa Renault. A escala continua agora com destino à Índia, que irá nos sensibilizar diante da visão das formas precárias de trabalho nas minas de carvão realizadas por Nehru Gupta. Na Bolívia presenciamos também a precariedade do trabalho no campo e a falta do desenvolvimento tecnológico, mas isso jamais foi empecilho para as grandes corporações globais e suas mercadorias, afinal, Juan Domingues poderia desfrutar prazerosamente de sua Coca-Cola. Por fim, somos conduzidos a um cenário de depressão quando percorremos as ruas de New York no ano de 1929, marcado pelo desolamento da quebra da Bolsa de valores, e dentre as dezenas de homens com seus semblantes amargurados no meio-fio, nos deparamos com a figura do engenheiro Paul Davis, vendendo maçãs para sobreviver.

337

Em um novo bloco, somos apresentados ao paradoxo do desenvolvimento tecnológico, que no intuito de favorecer a vida dos homens, tornou-se um fator de destruição e morte em proporções incomensuráveis. As figuras de Hans e Anna se encarregaram de apresentar o rol dos equipamentos bélicos produzidos (que vão desde bombas, armas químicas, passando por navios e aviões de guerra, até a mais nociva e arrebatadora das armas, a bomba nuclear), não deixando de ressaltar as sequelas deixadas nos homens, tanto em suas carnes como em suas almas.

O conjunto temático seguinte incumbe-se de apontar-nos os traumas e dilemas enfrentados por pessoas que estiveram presentes nos conflitos armados ou que tiveram seus familiares, amigos e patrícios envolvidos. Heinrich Stroken vale-se de seu tempo livre entre-combates para ilustrar a angustiante e tediosa rotina de um soldado a espera incerta da morte que lhe espreita. Já Pierre Ledoux surge na tela com violentos espasmos que retorcem seu corpo, provocados por traumas destes períodos beligerantes. O kamikaze Kato Matsuda nos emociona

com seu dilema sobre a certeza da morte por uma causa maior, a pátria, e a ruptura do ciclo natural da vida, em que os filhos devem enterrar seus pais. No Sudeste Asiático, somos assolados pela chocante imagem do budista Toshi Tungtin, que ateia fogo em seu corpo até transformar-se numa massa disforme para protestar contra a Guerra do Vietnã. As duas cenas que seguem parecem estar em descompasso temático com o restante do bloco, tendo em vista que o chinês postado no caminho de uma coluna de carros blindados e o índio brasileiro com chapéu não dizem respeito às guerras, sensação esta reforçada pela ausência da trilha sonora nas duas imagens, o que gera a crença de estarmos presenciando cenas que estão desestruturadas.

A seguir, Masagão tematiza as figuras ditatoriais que marcaram o período, tais como Mao Tse Tung, Mobutu, Franco, Salazar e outros, recorrendo a um recurso de distorção de imagens para retratar aquilo que seriam os seus desvios psicológicos, ou “paranoias” como ele nos informou. As figuras que dominam grande parte do bloco são Hitler e Stalin.

O próximo bloco funciona como complemento do anterior, versando sobre o Nazismo e algumas de suas consequências, como a proibição de divulgação de ideias, representada na imagem de queima de livros de autores como Kafka, e a passividade e sujeição dos homens aos ímpetos vorazes dos déspotas, corroborada pela frase de Freud: “O homem já não é senhor dentro de sua própria casa”.

Mas nem tudo no documentário resulta em morte, conflito ou tirania. Existe nessa altura do filme um *plot point*¹⁵, uma virada fílmica que nos conduz a quatro pernas numa incursão ao esporte e à dança, guiados pelos passos de Fred Astaire e pelos dribles de Mané Garrincha, que bailam em total compasso, proporcionando momentos afrodisíacos, capaz de desatolar-nos dos grotões trágicos e dar um tom otimista ao século narrado.

Masagão novamente brinda-nos com ares de otimismo, quando recebemos a imagem do milionário Timothy Leary que, descontente com os rumos da vida terrestre, tem por último desejo ter suas cinzas arremessadas à lua, mas lá chegando depara-se com os personagens históricos Che Guevara, Ghandi, Luther King e John Lennon, que em vida criaram utopias e lutaram para transformar a Terra num lugar para se viver em plenitude, sem guerras, sofrimento e miséria, e acabaram tragicamente assassinados.

¹⁵ Segundo Syd Field (2001, p. 97) “(...) o *plot point* é um incidente, ou evento, que 'engancha' na ação e a reverte noutra direção”.

No bloco dedicado às mulheres, jorram diversos temas como suas conquistas políticas (simbolizadas pelas sufragetas dos anos 20), comportamentais (Woodstock), estéticas (minissaia), culturais (as mulheres não aceitam mais as imposições masculinas, chegando a “matá-los e ir ao cinema”) e sociais (ocupando novas funções tais como as linhas de montagem de armamentos bélicos), além de destacar momentos em que estas foram censuradas ou perseguidas pelo vanguardismo de suas posições, como a prisão de Margareth Sanges, que instituíra clínicas de controle de natalidade, uma clara afronta à moral cristã ocidental.

Em seguida, somos lembrados de alguns elementos que modificaram a forma de vida dos homens, como a luz elétrica, o rádio e a aspirina. Dentro deste bloco temático, creio estar mais marcante o tema destacado no início deste trabalho que Masagão denominou de *O Breve Século XX*, pois aqui vemos o enorme salto tecnológico que poderia parecer fruto de séculos e séculos de amadurecimento, mas que se cristalizou no período de uma geração, que foi a introdução da luz elétrica à casa de um camponês na Rússia em 1931, e a viagem ao espaço pelo filho deste em 1961, ou seja, trinta anos de interregno que marcam o período de aquisição da luz elétrica e um salto que redundou na conquista do espaço. Importante frisar também que o termo “breve século” foi um resultado de consulta à obra de Eric Hobsbawm *A Era dos Extremos*, que pontua o século como tendo iniciado no ano de 1914, com a 1ª Guerra Mundial, e terminado em 1991, com o fim da União Soviética e da Guerra Fria. Um paradoxo apontado no bloco é o de Paul Norman, que apesar da inexistência da eletricidade em sua casa, fora sentenciado a cumprir pena de morte na cadeira elétrica. Ou seja, um homem em vida não pudera desfrutar dos benefícios da eletricidade, mas somente de seu ônus ao ter sua vida arrancada por esta. O rádio ganha a maioria dos lares, alcançando grandes distâncias, como na transmissão de notícias aos soldados americanos que combatiam no Vietnã. É aludido o comportamento alimentar instaurado no século, com a criação das grandes redes de *fast-food* como o Mc Donald’s. Faz-se menção também aos novos padrões de comportamento propiciados por novas tecnologias como a televisão, o carro, os eletrodomésticos, e estes, da forma com que são montadas as imagens pelo diretor, nos fazem crer na ociosidade que dominou o homem, representada na figura robusta de Joselina da Silva, que não perdia uma Sessão da Tarde.

Dando continuidade à divisão temática, somos apresentados às artes, através de 4 domingos. O primeiro é reservado ao artista plástico francês surrealista Marcel Duchamp. O

segundo será ocupado pelo expressionismo do pintor norueguês Edward Munch. No terceiro domingo recebemos a visita do pintor realista norte-americano Edward Hopper. O último domingo será dedicado ao artista plástico tupiniquim José Leonilson. É interessante notar que os paradigmas artísticos tratados dentro do bloco priorizam temas recorrentes como a depressão e a angústia, reafirmando o discurso de Marcelo Masagão sobre a degradação humana no século.

O último bloco destacado pelo cineasta é uma abordagem sobre o tema da religião, enfatizando diferentes credos tais como o budismo, o judaísmo, o islamismo, o espiritismo, dentre outros, além de apontar a presença da religião nas guerras, como no caso da existência de “*Deus perto do inferno*”, e do ceticismo, presente na Revolução Russa de 1917, que transformou os templos em repartições públicas bolcheviques.

Depois do breve retrospecto histórico pelo século XX, vemos o documentário caminhando para um desfecho, que é marcado por uma tomada do cemitério, em preto e branco, se afastando entre os túmulos, para então se tornar colorida, prosseguindo até estarmos postos diante da fachada de uma capela, quando então somos conduzidos à saída do cemitério. Nesse instante percebemos a articulação de uma imagem em preto e branco de uma locomotiva com um homem sentado em suas rodas, simbolizando metaforicamente a mensagem de que apesar de tudo o que os homens do século produziram e destruíram, o “expresso da vida continua”. E num lampejo de otimismo, Masagão preocupa-se em repousar esperanças na vida e nos homens, afirmando, nas palavras do poeta russo Maiakovski, que ainda é possível encontrarmos a felicidade e que devemos procurá-la, pois: “*Dizem que em algum lugar, parece que no Brasil, existe um homem feliz*”.

O último recurso do cineasta é conduzir-nos aos pórticos do desconhecido cemitério, no qual percebemos cravada a mensagem que dá nome ao filme e nos permite tomar conhecimento de que os fatos narrados sobre a vida do século XX são o espólio de homens que não mais fazem parte desta vida, apesar de terem se transformado em parte da história. Em suma, o filme tece uma crítica ao século XX, marcado por destruição e morte, mas não deixa de destacar alguns momentos de alegria, além de encerrar com um otimismo ingênuo, tendo em vista que não discute as saídas e perspectivas.

Também é possível, à guisa de conclusão, retomar um elemento específico, mas que reflete na obra em geral. O título *Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos* cria uma sensação

de uma “democracia post-mortem”, ou seja, uma espécie de mito de que após a morte todos os indivíduos se tornam socialmente indiferenciados, criando um cenário questionável de equidade além-vida.

Em outras palavras, Marcelo Masagão, na busca de dar vozes aos pequenos personagens, o que pode ser tido como um mérito, cai no falso mito arraigado no senso comum de que a morte reserva o mesmo destino a todos os homens, tornando-os iguais, visão esta reforçada pela indistinção com que trata os personagens. Porém, é possível indicar a existência de uma estratificação social mesmo após a morte, tendo em vista que o peso histórico legado por determinados finados é capaz de diferenciá-los até mesmo depois do padecimento. Empiricamente, isto é facilmente perceptível quando analisamos a quantidade de pessoas que visitam o túmulo de Ayrton Senna e a quantidade que visitam um dos diversos Josés da Serra Pelada. O fator simbólico também os distingue, pois não é a mesma coisa estar enterrado numa cova rasa como indigente no cemitério da Vila Formosa, ou estar situado num mausoléu no cemitério do Araçá.

Mas qual a importância de abordar tal distinção social? Será fruto de devaneios ou inócuas divagações teóricas? Ledo engano! Este diferencial histórico e simbólico; que estratifica os mortos, dá ensejo e reforça ainda a estratificação social entre os vivos, tanto de seus descendentes quanto de pessoas próximas a esse. Ou seja, “(...) A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos” (MARX, 1997, p. 21).

A deferência reservada pela sociedade a um ente vivo da dinastia dos Braganças, mesmo considerando o centenário da extinção do Império, é completamente diversa à mesma reservada a Lucelino Silva, que viveu até 1998. Concluindo, não se defende aqui uma análise histórica sob um viés social elitista. Todavia, na tentativa de introduzir um discurso histórico polifônico para além de qualquer outro tipo de estratificação, Masagão pecou pelo excesso, gerando uma falsa sensação democrática, que inexistente tanto entre os vivos como entre os mortos.

Referências

ASSIS, Machado de (1997). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Coleção Biblioteca Folha nº 4. Rio de Janeiro: Ediouro.

BERNADET, Jean-Claude (1985). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.

BURCH, Noel (1992). *Práxis do cinema*. Coleção Debates nº 149. São Paulo: Editora Perspectiva.

CAMPOS, Flavio de (2007). *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Zahar.

CARRIÉRE, Jean-Claude (2006). *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

DURKHEIM, Émile (1999). *As regras do método sociológico*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes.

FIELD, Syd (2001). *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva.

FREUD, Sigmund. (1996). “Mal-estar na civilização”. In: STRACHEY, J. (Ed.), *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. 21. Rio de Janeiro: Imago. pp. 81-178.

MARX, Karl (1997). *O Dezoito Brumário de Luis Bonaparte*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1983). “O cinema e a nova psicologia”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes.

NICHOLS, Bill (2005). *Introdução ao documentário*. Coleção Campo Imagético. São Paulo: Papirus.

_____. (2004). “A Voz do Documentário”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.) *Teoria contemporânea do cinema, documentário e narrativa ficcional*. Vol. II. São Paulo: Senac.

ODIN, Roger (1984). “Film Documentaire, Lecture Documentarisante”. In: ODIN, Roger; LYANT, J.C. *Cinémas et Realités*. Saint Etienne: Universidade de Saint Etienne, 1984, pp. 263-277.

TARKOVSKI, Andrei (1998). *Esculpir o tempo*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Martins Fontes.

WEBER, Max (1999). “A objetividade do conhecimento nas ciências sociais”. In: FERNANDES, Florestan (Coordenador); COHN, Gabriel (Orgs.). *Weber*. 7ª ed. Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 13. São Paulo: Ática.

XAVIER, Ismail (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª Edição, revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra.

Abstract

This essay aims to analyze the documentary of Marcelo Masagão titled *Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos*, and discuss the filmmaker's analytical options, the "scientific" paradigms adopted and the genre. The next step was to define the object analyzed by the film, the documentary's guiding thread. Once this is done, it will be approached by this work the main elements of assembly, such as intertitles, soundtrack, image/reality relation, among others. Next, I will discuss the development of the thematic blocks of the documentary and the meanings within them. The conclusion aims to tie the argumentation of the filmmaker within the point considered the core of the discussion. Finally, I propose a discussion of what I have defined as the myth of post-mortem democracy.

Keywords: Documentary; Post-Mortem Democracy; Twentieth-Century; Realism.

Resumen

El objetivo del trabajo es analizar la obra cinematográfica de Marcelo Masagão, *Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos*, abordando las opciones analíticas del cineasta, los paradigmas "científicos" adoptados y el género escogido para trabajar con el material visual. El siguiente paso fue definir el objeto analizado por la película, hilo conductor que tejer toda la obra. Hecho esto, se abordan los principales elementos de montaje, tales como intertítulos, banda musical, relación imagen/realidad, entre otros. A continuación, discuto el desarrollo de los bloques temáticos del documental, además de los significados dentro de los mismos, buscando en la conclusión atar la argumentación del cineasta dentro del punto considerado el núcleo de la discusión. Por último, propongo una discusión sobre lo que definí como la "democracia post-mortem"

Palabras clave: Cinema Documental; Democracia Post-Mortem; Siglo XX; Realismo.
