



Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos e o Pós-Modernismo¹

Sandra Nodari²
Universidade Positivo, PR

Resumo

A intenção deste trabalho é discutir a função comunicativa da imagem em relação a ausência da voz *Off* e dos depoimentos no documentário “*Nós que aqui estamos por vós esperamos*” (Marcelo Masagão, 1999). A análise busca classificar o filme dentro dos blocos estilísticos apresentados pelo teórico americano Bill Nichols. Tenciona, também, investigar a analogia deste documentário com o estilo pós-moderno, pelo modelo discutido por Linda Hutcheon. A ir(realidade) dos personagens do documentário é algo marcante na narrativa proposta pelo diretor para questionar a verossimilhança dos fatos históricos do século XX.

Palavras-chave

Documentário; Pós-Modernismo; *Off*; imagem; voz.

Corpo do trabalho

Assim, anunciava-se uma experiência de alcance incalculável, uma reforma fundamental da inteligência: o homem poderia desaprender a pensar exclusivamente por meio da espessura e rigidez das palavras, habituar-se a conceber e inventar, como no sonho, através de imagens visuais, tão próximas da realidade que a intensidade de sua ação emocional equivaleria em toda parte à ação dos objetos e dos próprios fatos.

Jean Epstein³

Este trabalho pretende discutir a ausência da voz *Off* e dos depoimentos, além da função comunicativa da imagem no documentário “*Nós que aqui estamos por vós esperamos*” (Marcelo Masagão, 1999), buscando classificar o filme dentro dos blocos estilísticos apresentados pelo teórico americano Bill Nichols. Tenciona, também,

¹ Trabalho apresentado ao DT4 - Comunicação Audiovisual do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2012.

² Sandra Nodari é mestre em Comunicação e Linguagens e professora TI da Universidade Positivo: sandranodari@gmail.com.

³ EPSTEIN, 1983: 299.



investigar a relação deste documentário com o estilo pós-moderno, dentro do modelo discutido por Linda Hutcheon.

Para iniciar a discussão é preciso fazer um breve relato da relação voz *Off* com a história do cinema documentário. Em *Nanook of the North*, primeiro filme considerado documentário de longa-metragem, lançado em 1922, Robert Flaherty utiliza subtítulos para contar a história de um caçador esquimó e de seu povo, seus hábitos, necessidades e suas lutas pela sobrevivência. Os textos projetados na tela têm a intenção de conduzir o espectador a conhecer *Nanook* e sua família, a compreender o que faziam e como viviam, além de descrevê-los para o público. As legendas com a função de conduzir a narrativa eram comumente usadas no Cinema Mudo e no documentário de estilo clássico.

No final de 1929, quando o som sincrônico começou a fazer parte do cinema, os subtítulos eram substituídos pela narração em *Off*⁴ na maioria dos documentários que adotaram a presença de um narrador oficial. No entanto, alguns cineastas buscavam uma alternativa para o uso do som que não a locução. Harry Watt, com o apoio do brasileiro Alberto Cavalcanti, em 1938, substituiu a narração por diálogos roteirizados no filme *North Sea*⁵, os depoimentos eram uma forma de dar voz aos personagens. Para Mary Ann Doane, a chegada do som no cinema, “introduz a possibilidade de representar um corpo mais cheio (e organicamente unificado) e de confirmar o *status* da fala como um direito de propriedade individual”, (1983: 458).

A presença de um locutor oficial é uma característica do Documentário Clássico. Segundo Bill Nichols, o Modelo Expositivo dirige-se diretamente ao espectador com legendas ou locuções que fazem argumentações em torno do mundo histórico. Nesse caso estão filmes como: *Night Mail*, *The City*, *The Battle of San Pietro* e *Victory at Sea*.

As reportagens dos telejornais são exemplos dessa modalidade, uma vez que as notícias são contadas por meio de uma voz fora de campo que explica e interpreta as informações e as imagens servem apenas para ilustrar o que é apresentado. “La modalidad expositiva, por ejemplo, suscita cuestiones éticas sobre la voz: sobre cómo el texto habla objetiva o persuasivamente (o como un instrumento de propaganda)”,

⁴ Segundo Ismail Xavier, no Brasil e na França, “usa-se em geral a expressão *voz-off* para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos” (XAVIER, 1983:459).

⁵ DA-RIN, 2004: 89.



(NICHOLS, 1991: 68). Os depoimentos podem estar presentes no modelo expositivo⁶, desde que sirvam para confirmar o que é dito pela voz *off*: “suelen quedar subordinados a una argumentación ofrecida por la propia película, a menudo a través de una invisible ‘voz omnisciente’ o de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto”, (Id. ib., 70).

A Modalidade de Observação foi impulsionada a partir dos anos 60 pelo surgimento dos novos equipamentos de gravação sincrônica de som e imagem, que por ser mais leves podiam ser facilmente carregados e transportados pelo próprio cinegrafista. A principal característica dele é a não-intervenção do documentarista enquanto o filme é rodado, numa busca de registrar uma realidade da forma mais fiel possível. Os defensores desse modelo acreditavam na possibilidade de a câmera não interferir, apenas registrar uma situação, para reforçar o efeito de verossimilhança e da sensação de mundo histórico.

Neste modelo os realizadores baniram a voz *Off*, o uso de trilha sonora, entrevistas ou qualquer elemento externo à tomada. Os sons e as imagens só eram utilizados se fossem captados no momento da filmagem; não havia a inserção de imagens editadas sobre o som ambiente captado. “En esta modalidad de representación, cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de una argumentación o exposición”, (idem: 74).

O espectador era colocado na posição de observador ideal, recebia o mundo como um paralelepípedo para que pudesse refletir sobre o que o filme apresentava. Segundos os cineastas, os filmes não se prestavam a dar pontos de vista ou fazer juízo de valores, tendo como princípios: ambigüidade, recuo e liberdade. Filmes de Richard Leacock, Donald Pennebaker e Frederick Wiseman podem ser incluídos nesse modelo, que teve como principal produtora a Drew Associates, de Richard Drew.

A terceira modalidade classificada por Nichols é a Interativa que vem a contrapor-se ao Modelo Observacional, destacando-se a presença do realizador, por meio da sua imagem, voz, ou da câmera em cena. Ao final dos anos 50 esse modelo começou a tornar-se possível graças ao trabalho dos realizadores do *National Film Board of Canadá*.

⁶ É preciso ficar claro que no caso do Cinema Clássico, antes do advento do som direto, não havia entrevistas, provavelmente por não existir equipamentos disponíveis que gravassem som e imagens sincronicamente.



O cineasta não se limitava a ser o olho que registrava as imagens, ele podia aproximar-se mais do sistema sensorial humano, olhando e falando a medida em que fosse percebendo os acontecimentos. A interação entre documentarista e personagem é feita, por meio da entrevista, uma vez que o ato de entrevistar pressupõe que a pessoa a responder esteja numa situação de fragilidade ou talvez transparência. Para Nichols, a entrevista é uma forma hierárquica de discurso derivada de uma distribuição desigual de poder. Essa interação pode traçar os caminhos a ser seguidos pelos personagens, chamados de atores sociais, e registrados pelo filme, como no caso de *Chronique d'un été*, de Jean Rouch e Edgar Morin.

O documentarista e pesquisador Silvio Da-Rin afirma que: “Ao contrário de um texto impessoal em *Off*, a voz do cineasta é dirigida aos próprios participantes da filmagem. A subjetividade do realizador e dos atores sociais é plenamente assumida”, (2004: 135). O espectador, ao poder assistir a esse diálogo entre realizador e ator social, parece ser testemunha do acontecimento retratado, por isso pode refletir e tirar suas próprias conclusões.

Já a Modalidade Reflexiva, em vez de representar o mundo, empenha-se em representar o encontro entre o realizador e o espectador, não mais entre o realizador e o entrevistado. Procura mostrar a mediação do cinema, da sua linguagem técnica e estética ao público, ao enfatizar que se trata de um filme. Procura “explicitar as convenções que regem o processo de representação. Juntamente com o produto, os filmes reflexivos apresentam o produtor e o processo de produção, evidenciando o caráter de artefato do documentário”, (idem: 135).

A declaração de que aquilo a que se está assistindo é um filme, cria um distanciamento entre o assunto do qual trata o documentário e o espectador. Para Nichols, “Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación”, (2001: 97). Figuras de linguagem como a sátira, a paródia e a ironia são comuns nesse modelo, embora sejam recursos relativamente novos no cinema documental. A voz fora de campo é uma opção que pode ou não ser utilizada neste modelo.

Bill Nichols, no livro: *Introduction to Documentary*⁷, aumentou para seis as modalidades do documentário incluindo duas novas: a poética e a performática. O Modelo Poético sacrifica as convenções de continuidade de montagem e do senso

⁷ Em *Representing Reality* (1991) Nichols discutia quatro classificações, em *Introducción to documentary* (2001) apresenta as outras duas.



específico do tempo e espaço para explorar associações e ações que envolvam ritmos temporais, espaciais e justaposições.

Os atores sociais raramente desenvolvem a composição dos personagens com uma complexidade psicológica e uma visão fixa do mundo. Esse modo utiliza possibilidades alternativas de conhecimento, a partir do ponto de vista particular do realizador, num propósito intimista. O documentarista usa formas abstratas de cores e figuras animadas e tem uma relação mínima com a representação do mundo histórico no documentário clássico. Ele segue a trilha do modernismo como um caminho para representar a realidade por meio de fragmentos e impressões subjetivas. Recusa-se a dar soluções para os problemas, tendo um senso de honestidade e fazendo proposições ambíguas.

A Modalidade Performática aborda significados claramente subjetivos e carregados de sentimentos, como: experiência e memória, crença, envolvimento emocional, questões de valores, comprometimento. Sobretudo, guia o espectador a pensar o mundo de maneira emocional e expressiva em vez de factual.

O modelo apóia a complexidade do conhecimento do mundo, enfatizado no sujeito, no “eu”, com suas experiências, sensações e emoções, amplificadas pela imaginação. “The free combination of the actual and the imagined is a common feature of the performative documentary”, (NICHOLS, 2001: 131). O documentário performático mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção, como tomadas subjetivas, fundo musical, *flashbacks* e imagens congeladas, entre outros elementos, com técnicas de discurso que guiam a questões sociais mal resolvidas. O *Off* é instrumento que pode ser utilizado, mas não da mesma maneira que no Documentário Clássico, a locução é uma ferramenta da narrativa e não o fio que a conduz.

Para Da-Rin os modos de representação de Nichols “...não se prestam a uma aplicação mecânica e excludente – um documentário pode perfeitamente apresentar características de mais de um modo”, (2004: 136). O filme de Marcelo Masagão *Nós que aqui estamos por vós esperamos* tem características que podem classificá-lo principalmente nas modalidades Performática e Poética.

A narrativa do filme (77 minutos) é composta sem *Off* nem depoimentos, o que permite às imagens não ter vínculos com a oralidade. O áudio do documentário é formado pelas músicas de Wim Mertens, por efeitos sonoros e pelo silêncio.



A linguagem verbal é presente por meio de inter-títulos, mas não com a mesma intenção dos Documentários Clássicos. Não se trata de compor a narrativa por uma voz onisciente e dominadora, nem tampouco de descrever imagens. As legendas indicam e apresentam informações, instigando o espectador a analisar a imagem para formar um pensamento. Renato Pucci situa a reiteração como uma característica do Cinema Clássico que produz clareza narrativa, “não deixando ao expectador praticamente nenhum trabalho para entender o que acontece na história”, (1999: 186). Em *Nós que aqui estamos* não é possível pensar a imagem como detalhe, complemento ou ratificadora da linguagem verbal.

Considerado um filme-memória sobre o século XX, o longa mistura personagens que fazem parte da História Oficial com outros criados pelo diretor, sem a pretensão de distinguir quais são “reais” ou ficcionais. Apresenta as revoluções e os avanços conquistados no século passado sob o ponto de vista da banalização da morte e da banalização da vida.

O longa é fruto de três anos de pesquisa do diretor, que usa cenas de filmes de realizadores como Dziga Vertov, Luiz Buñuel, Walther Ruttmann, George Méliès, entre outros, além de reportagens de televisão. 95% das imagens utilizadas são de arquivo. A montagem foi feita digitalmente, durante duas mil horas de edição.

Para iniciar o diálogo com o Pós-modernismo é preciso lembrar que há controvérsia entre autores que defendem a existência deste movimento cultural e aqueles que discordam desta classificação. Para Jair Santos Ferreira, este movimento surgiu simbolicamente às 8h15min do dia 06 de agosto de 1945, quando a bomba atômica explodiu sobre Hiroshima⁸. Outros autores compreendem a queda do Muro de Berlim como marco para o fim do Modernismo e início do próximo movimento. Há os que não aceitam esta transposição do Modernismo para o Pós-modernismo de forma a afirmar que este último não existe. Para Linda Hutcheon, o pós-moderno seria um fenômeno fundamental e notadamente contraditório, "que usa e abusa, instala e subverte, os próprios conceitos que desafia" (1991: pág. 19).

Masagão usa a referência à Bomba de Hiroshima em seu filme, só que por meio da história de personagens de uma família simples. Surge em cena o *Enola Gay* sobrevoando entre nuvens. Esta imagem é substituída pela da explosão em formato de cogumelo. Neste mesmo céu, em fusão, surge um típico quadro de família. Do lado da

⁸ Ver: Santos, Jair Ferreira dos. O que é pós-moderno. São Paulo: Brasiliense, 2000: 20.



foto onde está a mãe aparece o crédito: “Mariko Takana – 1934-1945 – Fazia bolinhos de arroz como ninguém”. As frases são substituídas pelas informações sobre o pai: “Takio Takana – 1920-1945 – Um exímio carteiro”. Em seguida surgem os subtítulos sobre os filhos: “Takao – 1944-1945” e “Noki – 1943-1945”. O contexto que cerca as imagens altera o seu sentido de acordo com o repertório do público. Não há uma voz por trás delas que diga para o espectador o que significam ou devem significar. Não há um locutor dizendo que todos da família faleceram em 1945, mas essa mensagem é claramente compreendida.

Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. Em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha desproporção entre possibilidade e realização, (BUÑUEL, 1991: 336).

Marcelo Masagão percebe essa desproporção da qual se queixa Buñuel e utiliza-se das possibilidades que a montagem do cinema permite. As frases compostas para as cenas parecem tornar o texto mais democrático, mais polifônico, em vez de apenas funcionar como uma espécie de narração oficial, por isso permitem que a imagem tenha seu valor como instrumento para transmitir emoções e informações.

Na maioria dos documentários que usam a voz fora de campo a informação falada pelo locutor toma um lugar de destaque, já a visual fica em segundo plano. Mary Ann Doane comenta que: “Sendo verdade que o som é quase sempre discutido em relação à imagem não se pode concluir automaticamente que o som é seu subordinado”, (1983: 463). No entanto, hoje, o que se pode ver nas produções do cinema clássico e sobretudo na televisão é exatamente o contrário: a imagem passa a ser subordinada ao som. “Esta função *voz-over* tem sido apropriada pelo documentário e noticiário de televisão, nos quais o som carrega o peso da ‘informação’ enquanto a empobrecida imagem simplesmente enche o vídeo”, (idem: 465).

Por privilegiar a imagem, por dar a ela seu potencial valor, Masagão consegue a transcendência da linguagem e atinge um grau de poesia. “Lembre-se, você não é afetado apenas pelos fenômenos visuais de que tem consciência, procure sondar em profundidade todas as sensações visuais”, (BRACKHAGE, 1983: 342).

O filme é estruturado em pequenos capítulos sem a pretensão de uma linearidade cronológica. A narrativa é fragmentada. Situações distantes no espaço e no tempo são comparadas. Mané Garrincha divide a tela com Fred Astaire numa das mais belas e mais polifônicas sequências, intitulada: “Quatro Pernas”. Em outra cena, na imagem de



um homem jogando-se da Torre *Eiffel* é incluída a de um pássaro voando. Não são necessárias palavras para descrever a ideia da cena. Ao pular, antes do francês chocar-se ao chão, há uma fusão com a imagem do ônibus espacial americano *Challenger* explodindo no ar. O filme não explica verbal ou oralmente a relação entre o desejo por voar e a morte, a imagem e a montagem da cena indicam essa idéia, mas não a confirmam, é possível refletir a partir da indicação.

O espectador que possui mais referências teóricas consegue acompanhar melhor o filme, mas quem tem menos informações não perde a narrativa porque há uma comunicação com o público motivada pela montagem. Os subtítulos da cena que mostra Alex Anderson, trabalhador de uma fábrica de carros da Ford, informam que o rapaz trabalhava seis dias por semana fabricando carros e aproveitava os domingos para fazer piquenique, na legenda: “Nunca teve um Ford T”. Essa frase pode soar marxista para quem conhece a ideologia de Karl Marx, porém pode soar como simples ironia para quem não tem esse repertório. Para Santos: “O pós-modernismo desenche, desfaz princípios, regras, valores, práticas, realidades”, (2000: 18).

Talvez a questão que mais perturbe quem busca a objetividade no filme seja a relação entre a ficção e a realidade. A intenção do autor não é ser didático. O documentário deixa claro que a realidade é captada sempre por meio de um ponto de vista. Renato Pucci explica que, para Lyotard, cada vez mais as avaliações passam a ser feitas não em termos de verdades, mas de performances. (2001: 246). É a desreferencialização da realidade pós-moderna. O filme questiona o fato de a história ser contada sempre a partir de grandes personagens sem dar espaço a gente comum, o que Linda Huthceon chama de metaficção historiográfica,

Muitas vezes ela pode encenar a natureza problemática da relação entre a redação da história e a narrativização e, portanto, entre a redação da história e a ficcionalização, levantando assim, sobre o *status* cognitivo do conhecimento histórico, as mesmas questões enfrentadas pelos atuais filósofos da história. Qual é a natureza ontológica dos documentos históricos? Será que eles substituem o passado? O que se quer dizer – em termos ideológicos – quando se fala em nossa compreensão ‘natural’ sobre a explicação ideológica? (1991: 127).

Num primeiro momento o espectador pode ficar em dúvida se as histórias dos personagens são ficção ou “realidade”, mas *Nós que aqui estamos* deixa sinais da presença do *fake*. Ao acompanhar a narrativa essas marcas da enunciação tornam-se claras. Na cena que mostra os garimpeiros de “Serra Pelada – Brasil – 1985”, as



imagens lembram o formigueiro humano formado por milhares de homens subindo paredes de terra e carregando sacos nas costas. Os subtítulos denotam um tom de brincadeira: “8237 Joãos”, “12688 Pedros” e “9525 Josés” todos “Atrás de ouro”, a última legenda conclui: “1 Antonio – 1945-1980”.

Outra pegada do elemento ficcional: os subtítulos “Argentina – 1983” e “Daniel Escobar – 1925-1998” seguidos das imagens de duas mãos apertando parafusos dentro de uma indústria. Os textos dão detalhes: “em 1970, apertou 9.872.441 parafusos para veículos Renault”. Tão improvável como contar o número de Joãos, Pedros e Josés em Serra Pelada seria calcular o número de parafusos apertados por um trabalhador do setor automobilístico. Com esse tom irônico, o filme questiona a forma como a História é contada. Será mais importante levantar tantos números ou saber como viviam as pessoas que compuseram o mundo histórico?

Para Santos, “Na literatura pós-moderna não é para se acreditar no que está sendo dito, não é um retrato da realidade, mas um jogo como a própria literatura, suas formas a serem distribuídas, sua história a ser retomada de maneira **irônica e alegre**”, (2000: 39, grifo meu). Irônica, porém triste, é a legenda: “TV demais” ou “Não perdia uma Sessão da Tarde”, sob as imagens da manicure Joselina da Silva. Considerada a mulher mais gorda do Brasil, ela chegou a pesar mais de quatrocentos quilos. Teve de ser retirada de casa pelo corpo de bombeiros para ser levada ao hospital. Quando morreu, em setembro de 1996, com 37 anos, foram necessários doze homens para carregar seu caixão. A ironia verbal, neste caso, tira o brilho poético.

Diferentes identidades culturais são apresentadas na fita: indianos, americanos, mexicanos, brasileiros, russos, japoneses, argentinos, entre outros. Gente comum tendo dificuldade de lidar com as diversidades. Mas o filme não é feito sem os grandes personagens.

A sequência que mostra os tiranos da História Oficial começa com a foto de um bebê, ao lado os créditos informam: “Indolente, mal-humorado e austero. Pouco dinheiro, poucos amigos, poucas mulheres. Nem cigarro, nem bebida. Bigode ralo.” Enquanto vão sumindo os caracteres, a imagem do sério bebê vai sendo fundida com a figura distorcida de Hitler. O rosto vai aparecendo e sumindo, como se estivesse refletido em água, distorcendo-se. Paranoia é o nome dado a essa sequência. Hitler dá lugar a outros rostos alterados que vão se alternando como: Mão Tsé Tung, Pusolini, Pol Pot, Franco, Salazar, Pinochet, Médici. Para Hutcheon, o pós-modernismo não tem a intenção de levar o marginal para o centro, “Menos do que inverter a valorização dos



centros para as periferias e das fronteiras, ele utiliza esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior”, (1991: 98).

Nós que aqui estamos por vós esperamos é a frase escrita no pórtico de um cemitério, cuja imagem é a que encerra o filme. O cemitério de portas abertas espera quem faz a história, sair dela.

Referências bibliográficas:

BRACKHAGE, Stan. Metáfora da visão. In Xavier, Ismail. A Experiência do Cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983. 1ª Ed. 1983.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia in XAVIER, Ismail (org) A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

DA-RIN, Silvio. Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema e a articulação de corpo e espaço. In Xavier, Ismail. A Experiência do Cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983. 1ª Ed. 1983.

EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo – excertos. In Xavier Ismail, A Experiência do Cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983. 1ª Ed. 1983.

HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

MOCARZEL, Evaldo. A palavra no documentário. In Cinemais; Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, número 36, p. 71-78. 2003.

NICHOLS, Bill. Introduction to documentary. Indiana, USA: Indiana University Press, 2001.

NICHOLS, Bill. La representación de la realidade. Barcelona, Espanha: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1991.

PUCCI JUNIOR, Renato. Luiz. Cinema de Animação entre o Clássico e o Moderno. Cinemais (UENF), Rio de Janeiro (RJ), v. 16, p. 185-196, 1999.



PUCCI JUNIOR, Renato. Luiz. Pós-modernismo no Cinema Brasileiro: de Khouri à Vila Madalena. In: Fernão Pessoa Ramos; Maria Dora Mourão; Afrânio Catani; José Gatti. (Org.). Estudos de Cinema 2000 - Socine. Porto Alegre (RS): Editora Sulina, 2001, p. 239-250.

SANTOS, Jair Ferreira dos. O que é pós-moderno. São Paulo: Brasiliense, 2000.

XAVIER, Ismail. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.