

O NARRADOR BENJAMINIANO NA MÍDIA CONTEMPORÂNEA: NOTAS SOBRE O DOCUMENTÁRIO “NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS”

*Fabiana Piccinin**

A vida não é o que a gente viveu. É o que a gente recorda. E como a gente recorda para contar.
(Gabriel García Márquez, 2003, p. 5)

Resumo

Este artigo se propõe a analisar a narrativa audiovisual a partir das competências exigidas de um narrador segundo Walter Benjamin. Para tanto, o texto discute a própria essência da narrativa, o entendimento da mesma sob a ótica benjaminiana (e suas influências frankfurtianas) e sua aplicação na análise do documentário “Nós que aqui estamos por nós esperamos” de Marcelo Marsagão. O debate sugere que o documentário consegue validar as qualidades do narrador, vistas na capacidade de atualizar a obra tanto na forma (linguagem), quanto na temática mobilizadora que é a morte, mostrada aqui como imperativo de finitude.

Palavras-chave

Narrativa – Benjamin – audiovisual

Abstract

This article aims to analyze the narrative from the visual skills required of a second narrator Walter Benjamin. To this end, the paper discusses the essence of the story, understanding it from the perspective Benjamin (Frankfurt School and their influences) and its application in the analysis of the documentary “We who are here for you” expect Marcelo Marsagão. The debate suggests that the documentary can validate the qualities of the narrator views the ability to update the work both in the form (language) and in the mobilizing theme is death, shown here as a requirement of finitude.

Key Words

Narrative – Benjamin – audiovisual

No texto “O Narrador”, publicado na metade do século passado, Walter Benjamin observa um movimento que parece emergente, naquele momento, desenhado pela mídia frente à industrialização da cultura. No contexto de ascensão dos meios de comunicação¹, seguindo a tendência frankfurtiana², Benjamin (1987) está preocupado com a ameaça ao caráter artístico e artesanal que a narrativa, submetida à formatação de produto - especialmente o romance e os jornais - podem sofrer a grande perda que essa condição pode gerar, em termos de patrimônio de povos e grupos sociais. Para tanto, o autor trata de pensar o que seria da competência de um narrador.

Apesar do tempo e da conjuntura que nos separa da obra, Benjamin (1987) discute as questões afeitas à narrativa de

uma maneira clássica, permitindo pensar a narrativa midiática contemporânea mediante seu olhar, que se atualiza nas diferentes produções dos mass media. Por isso, neste artigo, é Benjamin³ (1987) que vai conduzir a interpretação ao papel narrativo desempenhado pela mídia, como importante agente produtor e socializador dos sentidos que organizam e mantêm as regularidades próprias da existência em sociedade.

O corpus de análise é o documentário “Nós que aqui estamos por nós esperamos”, produzido em 2002 e dirigido por Marcelo Marsagão. A produção trata de uma sucessão cronológica dos principais acontecimentos decorridos ao longo do século XX na história da civilização ocidental, tendo como linha de condução a interrelação entre eles – ainda que sutil – e um desfecho sempre comum

entre suas personagens: a morte.

O documentário se apresenta oportuno ao nosso objetivo por dois motivos básicos. Primeiro, porque permite pensar a narrativa no formato midiático audiovisual – imagens em associação aos recursos sonoros – para representar os fatos mais importantes que constituem a crônica da sociedade ocidental durante o século XX, tendo como liame entre si a condição imperativa da finitude.

Num segundo momento, o trabalho serve à nossa proposta de análise da narrativa por se pretender um registro dos principais acontecimentos do século passado feito de maneira muito competente do ponto de vista técnico, estético e ético. As opções do diretor, que serão oportunamente analisadas neste artigo, se convertem em material reflexivo à ideia da narrativa enquanto organizadora e socializadora da história e da tradição⁴ mediante apostas em histórias de vida que se vinculam a acontecimentos representados em imagens, na maior parte de arquivo (95%), portanto registros reais, juntamente com imagens artificialmente criadas, neste caso para as personagens.

Mas antes de ir com Benjamin (1987) ao documentário, a proposta metodológica é tratar das conceituações originais da narrativa, para então estudá-la em sua variante midiática. Para tanto, é importante trazer ao debate as ideias fundantes sobre a arte de narrar que a localizam enquanto atividade intrínseca à existência humana por se tratar de um impulso primitivo do homem (Bruner, 2002). A narrativa permite aos indivíduos organizarem a experiência cotidiana e o conhecimento acerca do mundo na medida em que ajuda a construir interpretações e sentidos gerados pelo exercício de narrar. Ou seja, narrar é organizar sistematicamente algo que já está lá.

Trata-se, portanto, bem mais do que a ideia imediata de contar histórias, por ser, no limite, uma questão existencial. Para Nietzsche (1998), o indivíduo que não suporta a

ausência de sentido frente às coisas que precisam ser ditas e narradas, precisa com urgência nomear e organizar a realidade que o cerca para minimizar a angústia da experiência de viver.

A narrativa permite aos indivíduos organizarem a experiência cotidiana e o conhecimento acerca do mundo na medida em que ajuda a construir interpretações e sentidos gerados pelo exercício de narrar

Também Bruner (1998) lembra a narrativa como uma prática tranquilizadora, capaz de suavizar as dores exatamente na medida em que se fala sobre elas:

Nos seres humanos, com seu extraordinário dom narrativo, uma das principais formas de manutenção da paz é o dom humano de apresentar, dramatizar e explicitar as circunstâncias atenuantes em torno das violações que ameaçam introduzir conflito na habitabilidade da vida. O objetivo de tal narrativa não é reconciliar, não é legitimar, nem mesmo desculpar, mas antes explicar. E as explicações oferecidas pelo relato comum de tais narrativas não são sempre complacentes com o protagonista retratado. É antes o narrador que se sai melhor. Mas de qualquer modo, a narrativa torna a ocorrência compreensível contra o pano de fundo da habitabilidade que tomamos como o estado básico da vida, mesmo se o que foi tornado compreensível não se torna mais bem-aceito como resultado (Bruner, 1997 p. 84).

De fato, a experiência cotidiana é pródiga em oferecer subsídios aos impulsos narrativos. Para Ricoeur (1994) as histórias de vida são modelos para a redescritção do mundo uma vez que a narrativa é construída justamente sobre a preocupação com a condição humana. Diz o autor que as histórias devem atingir desenlaces cômicos, tristes ou absurdos e que, dessa forma, a atividade de

narrar uma história e a própria experiência humana estabelecem uma correlação. Ou seja, viver uma experiência é exatamente narrar essa experiência.

Assim, pode-se dizer que não existe um narrar, uma forma, uma linguagem sem fundo. Toda narrativa baseia-se numa dinâmica metafórica acionada a partir do processo contínuo de mimese. Toda criação é fundamentada numa “versão primeira” inspiradora, onde os valores culturais vão determinar a maneira dessa recriação, neste caso, este narrar. Por isso, a narrativa sempre trata da história a partir de um “como se fosse”. Diz Ricouer que é justamente “(...) na capacidade da ficção, de reconfigurar essa experiência temporal, presa às aporias da especulação filosófica, que reside a função referencial da intriga (Ricouer, 1994, p. 12).”

A narrativa está, portanto, no centro das grandes questões humanas. E são elas que proporcionam, a partir da imaginação, histórias boas, dramas envolventes, relatos históricos críveis (embora não necessariamente “verdadeiros”). Segundo Motta (2005) os enunciados narrativos são capazes de colocar coisas em relação umas com as outras em uma ordem e perspectiva, em um desenrolar lógico e cronológico:

Isto quer dizer que a forma narrativa de contar as coisas está impregnada pela narratividade, a qualidade de descrever algo enunciando uma sucessão de estados de transformação. É a enunciação dos estados de transformação que organiza o discurso narrativo, que produz significações e dá sentido às coisas e aos nossos atos (Motta, 2005, p. 2).

As grandes obras de ficção que transformam a narrativa em uma forma de arte chegam muito perto de revelar “puramente” a estrutura profunda do modo narrativo em expressão (Bruner, 2002, p. 16).

UM OLHAR BENJAMINIANO EM “NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS”

Vê-se que Benjamin movimenta-se no sentido de buscar entender o que há de autêntico e original da habilidade de narrar num tempo onde a tendência passa a ser a produção de histórias em escala industrial. Neste sentido, a mídia coloca-se no cerne das preocupações benjaminianas uma vez que o autor diz que o senso prático e o sentido de orientação são características por excelência dos grandes narradores. Os meios de comunicação como produtores e socializadores importantes das epistemologias com que lidam os indivíduos em sua vida cotidiana possibilitam o olhar para essa narrativa fundamental por representar, neste sentido e, em última análise, a grande narrativa contemporânea.

Assim, ao tomar o texto de Benjamin, a primeira ideia que vale ressaltar para pensar a mídia enquanto instância narrativa, diz respeito à função da narrativa como registro e manutenção da memória de um povo ou grupo. E o fato dessas rememorações serem formas de se manter presente a história e as tradições a partir da história oral.

Para o autor, a problemática diz respeito ao fato de que esta narrativa, que põe em circulação as histórias e tradições dos povos, passa a estar ameaçada e comprometida em sua autenticidade a partir dos formatos que funcionam mediante reprodução em larga escala, como é o caso do romance. O romance separa a narrativa do ato de narrar, retirando desta sua característica mais original e até mesmo sua condição artística, uma vez que não se faz do aqui e agora, resultando em histórias narradas e retidas a partir da impressão produzida.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (Benjamin, 1987, p. 198).

O raciocínio de Benjamin (1987)

permitiria pensar, portanto, num primeiro momento, que o autor decreta o fim da narrativa a partir do surgimento dos meios de comunicação, uma vez que estes - ainda restritos praticamente à mídia impressa quando da produção do texto - não podem atender à demanda do formato oralizado e presentificado da narrativa original. O narrador ausente do momento de fruição da narrativa faz esta perder sua validade:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de poesia – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los (Benjamin, 1987, p. 2001).

Por outras palavras, seria dizer que as proposições de Benjamin (1985) levam a supor que a informação produzida em larga escala e o saber advindo da narrativa são dissonantes por que:

O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição -, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. (...), enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da

narrativa (Benjamin, 1987, p. 203).

Diante dos valores pós-modernos, de fato, é possível pensar que Benjamin antevia o cenário da aceleração e de efemeridade dos fenômenos contemporâneos ao dizer que o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado (Benjamin, 1987, p. 206). E que esta nova dinâmica compromete a narrativa original na medida em que a memória é o que ele chama de musa da narração, e esta, por meio da reminiscência, funda o que o autor chama de cadeia da tradição.

No entanto a socialização dos saberes e da própria tradição exige uma dinâmica de narrativa em sintonia com os novos tempos. A contemporaneidade produziu um novo narrador que precisou se adaptar às circunstâncias, utilizando-se naturalmente das tecnologias que passaram a ser oferecidas. Dessa forma, o narrador contemporâneo surge reconhecido nas versões de histórias contadas hoje por meio especialmente das mídias, responsáveis que são pelos relatos que articulam a sociedade atual. Ou seja, ainda que atue num sentido continuamente mais presentificado e industrializado que a narrativa original é a mídia que tende a sistematizar e tornar pública as epistemologias, além de continuamente reafirmar as memórias produtoras de identificação cultural ao reproduzir os rituais de nossa cultura.

O narrador contemporâneo surge reconhecido nas versões de histórias contadas hoje por meio especialmente das mídias, responsáveis que são pelos relatos que articulam a sociedade atual

A instituição midiática, portanto, organiza nossa experiência a partir de seus subsídios/orientações (Motta, 2001). É o próprio Benjamin (1987) que reafirma o sentido para a narrativa ao dizer que é da

sua natureza encerrar em si epistemologias, numa contribuição decisiva à construção dos sentidos explicativos necessários à vida em sociedade:

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. (...). Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja por sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (Benjamin, 1987, p. 200).

Vê-se que o texto proposto - que num primeiro momento poderia servir à crítica a respeito da contemporaneidade e as subsequentes transformações impostas à narrativa - também serve, de forma dialética, à sua própria atualização. Na verdade, em todo texto, é possível reconhecer estes encontros que respondem pelo seu caráter clássico e sua condição de atualidade. Na essência da narrativa, há marcas e constituintes apontados por Benjamin (1987) que se mantêm, e que, portanto, particularmente interessam no estudo da narrativa midiática.

TUDO É EFÊMERO: SÓ A NARRATIVA PERMANECE

O documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” dirigido por Marcelo Marsagão em 1998 foi ganhador de 17 prêmios nacionais e internacionais e ficou oito meses em cartaz em São Paulo e no Rio de Janeiro. A produção chama atenção pelas escolhas do diretor que, uma vez querendo fazer um documentário jornalístico, constrói uma narrativa muito particular ao fazer uma recuperação dos grandes acontecimentos do século XX por meio de imagens de arquivo, de personagens inventados e sem a utilização da figura/voz do narrador.

Do ponto de vista de categoria, é preciso dizer primeiramente que o documentário se apresenta como um claro exemplo da característica do transcendente, própria das narrativas, apontada por Benjamin (1987). Ou seja, o “contar histórias” é um movi-

mento da condição humana independente de tempo e espaço. Por isso, além de trazer como identidade comum à ideia de narrativa original, a produção e socialização dos saberes, outra contribuição de Benjamin (1987) à narrativa contemporânea diz respeito ao fato de que o sentido fundador da narrativa herdado por nós ultrapassa as dimensões de tempo e espaço. O documentário mostra os acontecimentos que marcaram o século XX nas suas diferentes instâncias – social, política e econômica – e sua relação com a vida das personagens a partir da recuperação de suas histórias de vida. E ao promover a rememoração dos fatos, o documentário o faz de forma contínua, evitando a finitude do seu dizer, a cada vez que é exibido e visto, libertando a narrativa dos condicionantes de tempo e do espaço.

Ao promover a rememoração dos fatos, o documentário o faz de forma contínua, evitando a finitude do seu dizer, a cada vez que é exibido e visto, libertando a narrativa dos condicionantes de tempo e do espaço

Outro ponto importante da narrativa da produção audiovisual, bem ao gosto benjaminiano, é sua capacidade de “tradução” dos acontecimentos. Neste caso, trata-se de várias pequenas histórias dentro de uma história maior que integram a cronologia do século XX e que, ao se apresentar por meio da dimensão imagética e sonora, produz contínuos sentidos explicativos e subsequentes rememorações. As imagens – em movimento e fixas - num constructo de edição que inclui uma série de escolhas por parte do diretor – organizam e traduzem a realidade, atribuindo significados à mesma. O autor/diretor assume, portanto, aqui, o papel do narrador viajante trazido por Benjamin, (1987) na medida em que este foi “buscar” do seu conhecimento advindo do

contato com diferentes lugares e situações toda a sorte de acontecimentos do século XX para trazê-los aos espectadores a partir de sua interpretação. O narrador é um sábio, diz Benjamin, porque pode dar conselhos oriundos de sua experiência e de boa parte da experiência alheia, “(...) já que assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe ouvir por dizer”. Trabalha, portanto, com a experiência dos outros.

Esta apresentação dos fatos no documentário se torna especialmente importante porque, ao contrário dos jornais há um investimento no exercício de narrar que vai além do “simples relatório” por ser resultado de um trabalho pensado esteticamente e artesanalmente. Essas marcas estão muito presentes na produção audiovisual porque, ao apresentar os fatos, o fazem a partir de imagens qualificadas plasticamente em associação cuidadosa à trilha sonora utilizada e aos eventuais textos escritos na tela que, juntos, constroem o sentido da proposta de narrar a cronologia do século XX.

Ou seja, o formato audiovisual resgata e atualiza – ainda que de forma diferente – o que é próprio da narrativa original porque está autorizado nesse dizer, especialmente pelo uso do recurso imagético, associado ao áudio e sua capacidade de explorar a oralidade. Esse contar, dessa forma, não prescinde do que Benjamin (1987) chama de “validação imediata” porque a obra constitui-se em si legítima e vigorosa ao espectador, diferentemente da informação pura e simples publicada nos jornais e voltada “para o fato do outro lado da rua”, com vocação para o consumo imediato e absolutamente efêmero.

A dupla dimensão a partir da qual se constitui o documentário - imagem e áudio - oportuniza pensar outra questão importante proposta por Benjamin (1987) a respeito da narrativa. O formato audiovisual contribui, ainda que de maneira diferente - para a permissão oferecida pela narrativa tradicional no que diz respeito à integralização

do sentido operada pela “leitura” individualizada de cada espectador no momento da narrativa. A imagem porque produz o efeito de ritualização fundamental para “o contar histórias”, e o áudio, porque recupera a importante função da oralidade própria da narrativa tradicional, acabando por ecoar a observação de Benjamin, quando este diz que a narrativa só se concretiza como experiência coletiva de quem conta e de quem escuta.

Ainda que este áudio não se traduza na “fala” do narrador, visto que é constituído de uma trilha sonora sem texto, é importante observar que são essas “ausências” pensadas pelo diretor que servem à participação dos espectadores na complementação particular de sentidos com suas subjetividades.

Mais uma vez pode-se ver que a narrativa não é exclusiva de quem narra. Como diz Benjamin, a história oral não traz sentidos totalizadores e os fatos não chegam com todas as “explicações” conforme o que o autor vê acontecer com os jornais da época. Há espaço, nesse formato de construção audiovisual, para a magia e a sedução oriundas das recorrentes lacunas de informação já pontuadas. Como nem tudo está explicado e comprovado, há mais liberdade para interpretar a história garantindo à narrativa a capacidade de se manter atualizada e liberta da condição de efemeridade típica da informação.

Como nem tudo está explicado e comprovado, há mais liberdade para interpretar a história garantindo à narrativa a capacidade de se manter atualizada e liberta da condição de efemeridade típica da informação

Diz Benjamin que “Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (Benjamin, 1987,

p. 204). Diferentemente, portanto, da crítica que faz ao romance por este não nascer da tradição oral e tampouco alimentá-la, o documentário é algo que se procede radicalmente de outro modo. Este, ainda que esteja embasado em pesquisas documentais, diz respeito à histórias contadas pelas personagens que conferem valor a esta narrativa e que parece responder pelo seu potencial de sedução, capaz inclusive de manter as características da narrativa original.

O texto de Benjamin se torna oportuno para pensar a narrativa contemporânea também pela condição da narratividade já discutida pelo autor. Ao investir na descrição dos estados de transformação dos fatos, a narratividade apresenta-se por meio da resolução de uma tensão dialética, presente em qualquer narrativa contemporânea e que está evidenciada especialmente nas narrações midiáticas. Há, portanto, na narrativa, um ritmo da história e um ritmo da narração que o “organizador” da vida estabelece nesse narrar em seqüências de continuidade (ou descontinuidade) integrando ações no passado, presente e futuro muito bem reconhecidos nas mídias.

No documentário, tanto por meio das analogias entre personagens, cenários e situações, quanto nos movimentos mais imediatos de causa e efeito, a articulação da narratividade vai sendo construída. É assim que cada personagem é apresentada em sua individualidade para, em seguida, vincular-se a um dos acontecimentos importantes apresentados, sugerindo relações de causa e efeito entre si.

A sutileza dessa interrelação serve para deixar ainda mais latente a forma como se interdependem, porque este sentido, mais uma vez, compete ao espectador. Por isso, pequenas ausências são preenchidas por ligações estreitas feitas por quem vê o desenrolar dos fatos e este preenchimento radicaliza a capacidade que tem a ausência de narrador convencional. E assim os acontecimentos se parecem se converter em

pistas que servem à narratividade por meio dos quais os fatos estão amarrados.

Do lugar de narrador contemporâneo por excelência enquanto produto midiático, o documentário não só reconstrói os sentidos e organiza a realidade para quem o vê, como aciona estratégias de envolvimento a este espectador criando uma estrutura permeada pela fantasia e pela criação – tanto do autor quanto do espectador - ainda que isso se dê também de forma intuitiva, como a narrativa original preconizada por Benjamin (1987). É importante lembrar que o jornalista trabalha a partir de fatos concretos que precisam ser estetizados para serem oferecidos ao seu público, recorrendo às estratégias da narrativa para tanto. Diz Benjamin (1987) que a relação entre o narrador e o ouvinte é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Portanto, ao narrador, segundo o autor, não interessa a transmissão do “puro em si” da coisa narrada como uma informação de relatório. Ela é própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação (Benjamin, 1987). E é pelo caráter artesanal da narrativa que se pode evidenciar a marca do narrador posta como uma espécie de estratégia de comunicação conferindo, em última análise, a autorialidade do diretor no caso do documentário.

Obviamente os jornalistas não estão conscientes de suas mitologias, de suas formações simbólicas particulares. Mas operam dentro delas, revelando nos seus textos, arquétipos dos seus inconscientes, provocados pelo testemunho dos fatos narrados. O jornalismo é informado, como a literatura, por categorias pré-noticiosas, por préacontecimentos. E os jornalistas vão procurar os fatos da vida real que caibam dentro destes modelos, contando então histórias que ocorrem em cada contexto. A tarefa do jornalista é dar a luz à notícia que fica ansiosa para livrar-se da forma jornalística e grita para ser libertada de suas memórias e de seus cordões umbilicais (Motta, 2001, p. 128).

Outra questão importante apre-

sentada pelo documentário, que recupera a tese benjaminiana, está relacionada ao tema norteador da narrativa audiovisual em questão. A morte ou ideia de finitude, conforme já se disse, é o elo condutor dos acontecimentos que marcaram o século XX e a vida das personagens evidenciadas ali. As personagens só estão representadas no documentário: a) porque estão ou estiveram vinculadas aos acontecimentos de forma muito imediata e b) porque morreram em função das circunstâncias promovidas por estes acontecimentos.

É visível a preocupação do diretor em apontar a questão da finitude como imperativo da própria existência na medida em que, continuamente as imagens dos cemitérios se repetem ao longo dos fatos representados e de suas personagens, até que a sequência final elucida a obra como um todo. A imagem do fim, acompanhada da trilha musical, apresenta um cemitério em um plano geral e, gradativamente, a câmera, ao se aproximar do local, vai colocando em primeiro plano a placa posicionada acima do portal principal. Nessa placa lê-se o texto: “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, que dá título ao documentário e que se constitui na ideia chave a que está relacionada o documentário.

Observa-se que, enquanto mote da produção audiovisual, a morte confere ao documentário, e conseqüentemente, a legitimidade indiscutível do seu narrador, exatamente como observa Benjamin (1987) quando trata da questão deste tema. É dela, segundo o autor que deriva autoridade de quem narra, uma vez que a morte é o limite para tudo que pode ser narrado. O narrador vai até este limite e para além dele só o impossível porque a ninguém pertence o domínio do que vem após a morte, um terreno da ordem do mítico. A morte é mito e explica ou encerra nela o que não tem explicação.

Esta parece ser a razão pela qual o documentário termina no cemitério e no

dizer que dá título ao trabalho; para reafirmar a ideia presente ao longo de todos os acontecimentos mostrados: a finitude, como imperativo da existência. Como diz Benjamin (1987, p. 208), a morte é “... de origem divina, indevassável em seus desígnios...”, o que a liberta do “... ônus da explicação verificável” e do próprio encadeamento dos fatos determinados, “... permitindo que se insira no fluxo insondável das coisas”. Por isso ela cabe como tema tão bem à narrativa, pelo seu caráter mítico e pelo apelo ao miraculoso produzindo sentidos à vida que só valem a partir da morte.

Diante destas reflexões, é possível dizer que Benjamin e Marsagão se põem – um a pensar a narrativa e o outro a narrar – comungando da mesma preocupação em lembrar a finitude como condição existencial e a conseqüente efemeridade de tudo. Ambos procuram chamar a atenção para o fato de que a morte é imperativa e inexorável, ainda que se busque um sentido de continuidade em diferentes ilusões. Mas, de fato, só a narrativa pode sobreviver ao imperativo da morte, por ser capaz de, ao fazer o registro dos saberes, garantir a manutenção e reprodução da história e da tradição. O que significa, e em última análise, o reconhecimento da existência das próprias civilizações e dos sentidos dados à suas experiências coletivas.

NOTAS

* Professora da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC. fabi@unisc.br

1 Neste caso está se tratando da ascensão dos meios de comunicação que passam a atingir e mobilizar grandes quantidades de pessoas e que, por isso, naquele momento são chamados de meios de comunicação de massa como o rádio e a televisão.

2 Trata-se da filiação à corrente de pensamento oriunda da Escola de Frankfurt, sediada na Alemanha, famosa por reunir pensadores que tinham em comum a pesquisa sobre os meios de comunicação, emergentes naquele momento, e os efeitos que poderiam provocar na sociedade. Os pesquisadores frankfurtianos também ficaram conhecidos pela contundência de suas críticas aos mass media, bem representados na concepção da ideia de Indústria Cultural

como sinônimo da depreciação da cultura a partir da produção em série instaurada pela industrialização.

3 Apesar de utilizar Benjamin como viés interpretativo da narrativa contemporânea, é importante deixar claro que não é nossa pretensão neste artigo esgotar o texto do autor o que seria de qualquer forma impossível dentro dos limites de tempo e espaço propostos.

4 O filme ganhou 17 prêmios nacionais e internacionais e ficou oito meses em cartaz em São Paulo e Rio de Janeiro. Ganhou os prêmios de Melhor Filme (Júri Oficial), Filme (Júri Popular), Montagem e Roteiro no III Festival de Cinema de Recife. Também ganhou os prêmios de Documentário da Mostra Internacional e da GNT para renovação de linguagem no IV Festival de Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”, menção honrosa no XVII Festival Internacional de Munique, prêmio de Montagem no XXVII Festival de Gramado e prêmios de Montagem e Lançamento no Grande Prêmio Cinema Brasil 1999 (<http://www.edonkers.org/forum/viewtopic.php?t=7143>).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

_____. **Realidade mental e mundos possíveis**. 2. Ed. Porto Alegre: ARTMED, 2002.

ESTEVES, Piçarra. ESTEVES, João Piçarra. **A ética da comunicação e os meios modernos**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 5. Ed. São Paulo: Ática, 1998.

MARSAGÃO, Marcelo. **Nós que aqui estamos por vós esperamos**. DVD. 2002.

LUZ, Rogério. **Filme e Subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. **Viver para contar**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise Pragmática da Narrativa Jornalística. In: **Intercom** (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), 2005, Anais CD ROM.

_____. Teoria da Notícia e Imaginário. In: **Comunicação e Espaço Público**. Ano IV, vol. 1, nº 01. Janeiro a julho de 2001, ISSN 1518-6946.

_____. Teoria da Notícia: As relações entre real e imaginário. In: MOUILLAUD, Maurice, PORTO, Sérgio Dayrell. (orgs.). **O Jornal**. Da forma ao sentido. Brasília: Paralelo 15, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PICCININ, Fabiana. **O cinema na tela da Tv: imaginar notícia e ficção**. In: Sessões do Imaginário. nº 12. Dez. 2004. Porto Alegre.

RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Campinas: Papirus, 1994.

RODRIGUES, Adriano. **Comunicação e cultura**. A experiência cultural na era da informação. Lisboa: Presença, 1994.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.