



NÓS QUE AQUI ESTAMOS FIZEMOS POR VÓS

Lúcia Arrais MORALES¹

Resumo: O artigo discute o documentário do diretor Marcelo Masagão “Nós que aqui estamos por vós esperamos”. Argumenta que o filme é um sintoma de nossa época e não uma reflexão sobre ela. A demonstração parte de dois aspectos nele identificados: a simplificação do sentido do trabalho no viver humano e a ênfase em gerar similitudes desconsiderando especificidades geográficas, históricas, sociológicas e culturais. Para tanto, escolhe-se um conjunto de cenas e a ação analítica dirige-se para abrigá-las em um contexto do qual foram desconectadas. Como resultado, atinge-se uma reflexão não apenas sobre o modo de manejar dados históricos, mas também como uma dada concepção cultural de história comanda essa construção.

Palavras-chave: documentário, século XX, história, trabalho, similitude.

1 – Introdução

Nós que aqui estamos por vós esperamos (BRA, 1999) está na classe das obras cinematográficas que recebem a designação de documentário. Foi concluído, em 1998, pelo cineasta paulista Marcelo Masagão, sendo o resultado de muito trabalho exigindo, além do domínio de técnicas envolvidas em sua feitura, um conjunto de habilidades sociais necessárias para torná-lo exequível. Entre elas, os caminhos para a captação de recursos e os contatos com as instituições detentoras da guarda das imagens utilizadas na montagem. A produção do filme chegou aos 140 mil reais dos quais mais da metade foi aplicada em obrigações para com os direitos autorais sobre as imagens.

Nós que aqui estamos por vós esperamos ganhou, em 1999, vários prêmios entre eles o de melhor longa-metragem do 4º Festival Internacional de Documentários de São Paulo “É tudo verdade”, o prêmio GNT de renovação da linguagem, o de melhor montagem no Festival de Gramado e o de melhor roteiro, melhor montagem e melhor filme no júri popular do Festival de Cinema Nacional de Recife.

A frase que dá título ao filme encontra-se no portão de entrada de um cemitério da cidade paulista de Paraibuna e revela-se nas cenas finais. Neste instante, sob a trilha sonora do compositor belga minimalista Wim Mertens, a morte, circunscrita até então aos conflitos armados do século XX ou a excepcionais momentos de trágicas tentativas

¹ - Doutora em antropologia pelo programa de pós-graduação em antropologia social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora de antropologia do departamento de sociologia e antropologia da Universidade Estadual Paulista / Campus Marília. luciamorales@uol.com.br



individuais em agir sobre limites humanos, revela-se como o acontecimento inexorável de cada um dos que assistem o desencadear de imagens oriundas de vídeos, filmes e fotografias. É como se a imobilidade da morte, capturada pela tomada de seqüências de túmulos, gerasse no expectador uma viva consciência de sua finitude.

Contudo, não é somente o reconhecimento estético de seus pares que legitima o trabalho de Marcelo Masagão. Há uma receptividade mais alargada atingindo outros espaços sociais. Escolas, cursinhos preparatórios para o vestibular, universidades e grupos de psicanalistas, com diferentes objetivos, utilizam-no em suas atividades. Se para Deleuze (1992) um filme, assim como um livro, uma aula ou uma conversa, pode funcionar como um intercessor, isto é, algo ou alguém que necessariamente ative o pensamento como uma espécie de pretexto para o despertar de um outro entendimento, não há garantias de que as práticas, sinalizadas acima, em torno desse filme sejam ilustrativas desta proposição. Ao contrário, o filme pode funcionar não para contemplar a necessidade de uma nova compreensão sobre os tempos atuais, mas para buscar um locus de ressonância em princípios que organizam uma percepção de mundo.

De modo específico, em escolas e em cursinhos, o filme tem uma marca saliente para sua apropriação: é um documentário. Se como tal, o termo ficção não lhe couber e nisso resida sua importância e seu valor, pois traduziria um seguro potencial heurístico para mostrar fato, realidade e verdade, então há uma compreensão simplificadora para pensar os resultados do trabalho humano. Um documentário é uma construção tanto quanto um drama, uma comédia ou uma aventura. Não há mecanismos de controle genético gerando esses produtos. Todos eles são artefatos, engendrados a partir de definições que nunca ocorrem automaticamente tampouco são atingidas em sua plenitude. Ao contrário, estão sempre de forma parcial e em risco de transformação.

Com isso, não se está afirmando que o diretor trabalhou com a noção de documentário enquanto revelação direta dos acontecimentos. O intento é explorar algumas das possibilidades de sua construção tendo como perspectiva a distinção entre receptores e as formas como um emissor produziu sua mensagem. A consonância aqui discutida não se dirige ao entendimento de um gênero de cinema, mas à lógica que preside o sentido conferido às imagens. Em outras palavras, os efeitos ali presentes resultam de estratégias de convencimento e persuasão oriundas de um horizonte de compreensão comum entre emissor e receptores.



Merece atenção o fato de escolas, de cursinhos preparatórios para o vestibular e de universitários adotarem esse documentário entre seus recursos didáticos no estudo de configurações históricas designadas como século XX. O gênero pode está sendo recebido em seu sentido literal e, desse modo, transportando a locução que circula no espaço social mais amplo: “é um filme baseado em fatos reais”. Tal afirmação designa a possibilidade das cenas, ali apresentadas, serem percebidas como uma transposição direta do ocorrido ao invés de pensadas como o resultado de operações concretas sob registros que, reunindo uma imagem à outra, recebe o nome de montagem. Contudo, o ato motor de executar cada um dos procedimentos que faz as ligações de um registro com outro é simultaneamente um ato de pensamento. Há, com isso, uma perspectiva que comanda os movimentos e produz argumentos com pretensão de verdade.

Geertz (2004), ao examinar a etnografia, produto específico do trabalho antropológico, tem como objetivo discutir o estatuto mesmo do texto ali oferecido. O resultado de sua empreitada é sugerir, a partir da análise de autores canônicos do campo, que no texto etnográfico há determinados efeitos cujo destino é criar condições persuasivas para o aceite de sua argumentação. Com isso, oferece a seus pares outros elementos para o exercício profissional contínuo da desnaturalização.

Portanto, se professores e alunos tomam o gênero documentário sem produzir sobre ele nenhuma descontinuidade, estão em um exercício irrefletido, automático e reproduzidor da ordem mesma que o filme pretende apontar. Pois, como demonstram de forma exemplar Durkheim & Mauss (1978), ao analisar a natureza do princípio de classificação que organiza a apreensão do mundo, as categorias de pensamento são produtos lógicos dotadas do poder de comandar percepções, sentimentos e ações. Desse modo, o termo documentário situa-se enquanto uma categoria de pensamento e, como tal, porta os atributos sinalizados.

2 - Em outros lugares, em décadas distintas e por diversas pessoas

Partindo-se da constatação de que há uma operação lógica que aproxima imagens feitas em outros lugares, em décadas distintas e por diversas pessoas, então são as conexões que o diretor faz que geram uma percepção de afinidade, de continuidade, de semelhança entre elas. Esta similitude, portanto, é produto do diretor, não está nos



acontecimentos que ela enuncia e é o problema central do documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”.

O diretor reúne elementos distintos e os coloca num plano único sem levar em conta suas particularidades, apesar de afirmar no próprio documentário que teve o historiador inglês marxista Eric Hobsbawn (1995) como um “consultor espiritual”. Ocorre que uma das principais lições de Marx (1982), aprendida com Hegel, é proceder à operação analítica de sempre historicizar e isto Hobsbawn não deixa de lado. Fazer tal procedimento implica trabalhar com as circunstâncias, com as particularidades para, só então, produzir uma compreensão alargada.

O cineasta, contudo, desconsidera as diferenças e as reúne em grandes explicações comprometendo, inclusive, a vitalidade do pensamento dos autores aos quais se diz tributário: Sigmund Freud e Eric Hobsbawn. A presença dos dois tem uma explicação possível. Hobsbawn pratica um tipo de história que leva em conta a dimensão da subjetividade. As crenças, os sentimentos e as emoções não ficam em sua análise aprisionadas a uma posição de subproduto do jogo das forças econômicas e políticas. Ao fazer isso, ele traz também para o primeiro plano os indivíduos, sobretudo os desconhecidos e oriundos de classes populares. Daí, o documentário está perpassado por imagens de indivíduos anônimos a quem se confere o nome completo, a ocupação, a data de nascimento e morte, bem como seu lugar naquele acontecimento. Por exemplo, ao mostrar a bomba atômica sob Hiroshima e Nagasaki, citou os nomes de um casal e os de suas duas filhas. Ao falar da política chinesa na era de Mao Tse Tung mostra o indivíduo que fabricava bicicletas e também denunciava seus vizinhos à polícia.

Porém, a ênfase do documentário no indivíduo deixa de lado suas condições históricas, sociais, geográficas e culturais. Esta perspectiva comanda as operações que fazem vincular uma cena a outra. Por exemplo, aquela que exhibe um indivíduo, no início do século XX, preparando-se para saltar da Torre Eiffel com uma vestimenta mimetizando as asas de um pássaro. Sua hesitação comove e não sabemos a que compromissos ele atendeu para fazer a opção de lançar-se em um movimento vertical descendente. Foram segundos preciosos onde se pode assistir um não e um sim através dos movimentos de um pé que avançava e recuava. Após o salto, o diretor introduz a cena do fatídico vôo do ônibus espacial Challenger, em 1986, nos EUA. O primeiro vôo espacial com a presença de um indivíduo civil: uma professora. Há uma distância grande entre estes dois acontecimentos que não pode ser desprezada. O segundo é o



resultado de erros em um empreendimento político-militar dos Estados Unidos, sob o comando do governo Regan. Sua política reduzira drasticamente os programas sociais, apresentava elevadas taxas de desemprego e tinha um foco predominante sobre a área militar. As grandes cidades americanas passam a conviver com *homeless*, consequência direta da recusa em prestar assistência aos americanos menos favorecidos. Assim, a Challenger levava uma pessoa comum. Ela estava compondo a tripulação de uma nave espacial, de um dos programas militares mais dispendiosos e aparecia como contraste a este cenário de penúria social. Este homem comum era convocado por sua importância, por seu valor. Após a tragédia, iniciaram-se as investigações para localizar as causas. Concluiu-se que uma falha nos tanques de combustíveis produziu a explosão e a ausência do controle de qualidade na fabricação destas peças foi a causa do defeito. Portanto, a cena da explosão da Challenger e a do salto solitário de um homem com roupa de asas têm elementos distintos. Sem levá-los em conta acredita-se haver um móvel comum. O conjunto de responsabilidades envolvido no acidente da Challenger é muito maior e de difícil nomeação. Por outro lado, a cena da queda livre na Torre Eifel sinaliza para uma situação de responsabilidade individual e no máximo familiar.

Portanto, o mundo social, cultural e histórico está ausente, embora um historiador seja referido em termos de “consultor espiritual” para a feitura do documentário. Essa orientação cognitiva predomina nas junções entre as imagens e será demonstrada na escolha de outros quatro momentos desse documentário: 1) a convergência entre Fred Astaire e Garrincha; 2) A quebra da Bolsa de Nova York em 1929; 3) as faces distorcidas de Stalin, Hitler, Pinochet, Pol Pot e Médici; 4) a apresentação parisiense de Nijinsky.

Antes de examiná-las, há duas considerações importantes. A primeira dirige-se à trilha sonora que impõe um estado de melancolia e aceleração. Seu autor é o compositor contemporâneo minimalista Wim Meters. Neste tipo de pensamento musical, a repetição ocupa um lugar de vital importância, pois ele busca dominar as unidades mais elementares de uma frase musical para gerar o máximo de concentração no ouvinte. Ela cria, com isso, um espaço de escuta que funciona como um ímã atraindo a atenção sempre para um mesmo ponto. É sob esta estrutura musical que o diretor impõe uma direção a nossa recepção.

A segunda consideração volta-se sobre a idéia de brevidade expressa no registro “o breve século XX”, subtítulo da obra de Eric Hobsbaw que inspira o filme. Esse termo



não tem um sentido único. Breve pode significar prazo curto, momento, ou evocar algo que ocorre num abrir e fechar de olhos. Quando Hobsbawn o emprega, ele o faz para indicar a experiência de aceleração do tempo e encurtamento produzida por uma base tecnológica que, por sua vez, é o resultado de decisões políticas. Ocorre que breve também se refere à percepção espacial. Nesta acepção, ele tem o sentido de pequena distância sendo usado para produzir a impressão de coincidência e convergência. É no jogo dessa polissemia que o termo breve habita o documentário.

3 - Fred Astaire e Garrincha

As junções entre cenas do ator e dançarino americano Fred Astaire (1899 – 1987) com cenas do jogador brasileiro de futebol Garrincha (1933-1983) pretendem associar o bailado de Astaire com o *modus operandi* de Garrincha em campo. Com isso, a atividade do jogador ganha as qualidades de um bailado e insere-se no estatuto de arte. Entretanto, há distinções marcantes. Fred Astaire está em uma sala, dançando sozinho com um pedestal, enquanto Garrincha está em campo, em relação imediata com dois grupos: uns são seus adversários e outros seus aliados. Há visivelmente distintas escalas de controle envolvidas nas duas situações. Fred Astaire está interagindo com um não-vivo, um objeto sob o qual seu controle é muitíssimo maior. Os atos de Garrincha têm obrigatoriamente que levar em conta, além do domínio da bola e da visão ampla do campo de futebol, a imprevisibilidade do outro que é um humano. Portanto, os desafios de Garrincha são muito maiores, e sua sagaz eficácia em resolvê-los aparece com um fulminante poder estético. Da forma como Fred Astaire e Garrincha estão associados, o destaque é sobre a dança e não sobre o elemento que é central, fundamental e vital para nós humanos: a relação com o outro, a relação social sem a qual não há vida propriamente humana. Além disso, a imagem final de Garrincha o exhibe enrolado pelas cordas da rede das traves do gol. Isto possibilita apropriações que o colocam sob uma perspectiva negativa. Como por exemplo, percebe-lo como alguém se emaranhando em um destino do qual tem pouco ou quase nenhum controle ou enxerga-lo como um indivíduo sem autodomínio. Tanto uma interpretação quanto a outra, situam Garrincha como alguém carecendo dos padrões de civilização. O mesmo não ocorre com as imagens de Fred Astaire. Todos os registros o situam com elegância, destreza e domínio de seu entorno. Além do que e, sobremaneira, importante, ele está o tempo todo



sozinho. Em outras palavras, possui os requisitos suficientes para lidar com sua vida e seu contexto. Neste sentido, o contraste entre os dois indivíduos não passa apenas por uma distinção entre culturas na qual uma é posta em desvantagem em relação à outra, mas também constitui um elogio ao individualismo.

4 - 1929: A Bolsa de Nova York

A imagem da bolsa de valores de Nova York e a evocação de uma grave instabilidade sócio-econômica está apresentada de forma indiferenciada. A imagem sugere que os efeitos foram os mesmos em todos os lugares do mundo e isso não é verdade. A chamada crise de 29 é o resultado de um problema recorrente na economia capitalista: a combinação fatal entre superprodução, baixos salários e desemprego elevado.

Após a primeira guerra, a produção agrícola e industrial, já bastante mecanizada, desenvolveu-se num ritmo acelerado, mas com um lentíssimo aumento de salário. Esta base mecanizada reduzia a mão de obra e, conseqüentemente, gerava desemprego. Os países europeus depois de se recuperarem da guerra passam a comprar cada vez menos dos EUA e a concorrer com eles no mercado mundial. Pela falta de consumidores internos e externos, começou a sobrar enormes quantidades de produtos no mercado norte-americano, caracterizando uma crise de superprodução: muita mercadoria e poucos consumidores. Para fazer frente a este cenário, os fazendeiros passaram a armazenar cereais, sendo obrigados a pedir empréstimos aos bancos, oferecendo suas terras como garantia. Em decorrência disso, muitos perderam seus bens. Na indústria, por sua vez, houve a necessidade de desacelerar o ritmo de produção e despedir um elevado contingente de operários. Por outro lado, aqueles que especulavam com ações estavam comercializando valores que não correspondiam a real situação destas empresas. Rapidamente, estas ações começaram a perder poder financeiro no mercado, os acionistas entraram na corrida para vender, entretanto não havia interessados em comprá-las. O preço das ações cai tremendamente e a bolsa quebra.

Ocorre que, no Brasil, os efeitos são distintos. Os acontecimentos em torno da Bolsa de Nova York acarretam a aceleração do processo de industrialização porque os fazendeiros passaram a investir seu capital na manufatura. No documentário, não há nenhum sinal desta diferenciação. A crise de 1929 atingiu intensamente os Estados



Unidos, a Alemanha, a França, a Itália, a Inglaterra e o Reino Unido. Na Rússia não tem estes efeitos porque a economia funcionava em outras bases. Portanto, a denominada “crise de 29” é devastadora para os países centrais e no documentário aparece como acontecendo de uma só maneira no mundo todo.

5 - As faces distorcidas: Stalin, Hitler, Mussolini, Pinochet, Pol Pot e Médici

Como nas duas situações anteriores, o diretor faz convergir e coincidir para um só ponto experiências ditatoriais simbolizadas pelos rostos distorcidos de Hitler, Mussolini, Stalin, Pinochet, Pol Pot e Médici. Dessa vez, porém, busca na psicopatologia o princípio explicativo para a ocorrência dos fatos associados a estes homens. Ele os traduz como paranóia. Ocorre que os fenômenos sociais não podem ser reduzidos a transtornos mentais e, além do mais, cada um destes homens conduz aspectos históricos, geográficos e culturais distintos. Eles são expressões de coletividades, de modos existências que não se reduzem em suas pessoas individuais. Hitler, Mussolini e Stalin, por exemplo, comunicam diferentes Europas. Pol Pot é o mundo humano em curso no sudeste asiático e Médici e Pinochet estão vinculados às experiências tão diversificadas de algo que se chama América Latina. Stalin dirigiu a Rússia de 1922 a 1953. Foram 31 anos. Não é o caso de Hitler nem de Médici. Portanto, são processos distintos. Stalin era o secretário geral do partido comunista e, após a morte de Lênin, em 1924, torna-se a figura de proa da política soviética e executa o programa de coletivização da agricultura e de intensificação da industrialização. É nesse contexto que se dá o uso de métodos policiais de controle e aniquilamento de oponentes. Os *Gulags*, campos de trabalho forçados para adversários políticos, existiram de 1918-1956. Isto aponta para uma longa experiência coletiva de medo e da aprendizagem de técnicas de silêncio. Já, Hitler precisa ser entendido sob a luz do tardio processo de unificação da Alemanha, que finda em 1870 e as implicações para o tipo de nacionalismo acionado em seu governo. Além do que, os governos de Hitler e Mussolini estão no interior das graves consequências sociais do desequilíbrio entre superprodução e baixíssimo poder de compra. Não é o caso da presidência de Emilio Garrastazu Médici que se inicia em 1969 e finda em 1974. Ele faz parte de um outro modelo de fazer acontecer ações restritivas e violentas às liberdades individuais para a manutenção do projeto de hegemonia norte-americana na América Latina. Pol Pot, por



outro lado, está no contexto da colonização francesa no sudeste asiático. Assim, colocar de forma uniforme realidades distintas impede uma compreensão mais alargada de nossa situação humana no mundo durante o período definido pela historiografia como século XX. Há, então, uma operação lógica de vincular imagens produzindo uma similitude indevida.

6 - A apresentação parisiense de Nijinsky.

Uma das imagens da abertura do documentário são as fotos do bailarino russo Nijinsky. Este artista executou o projeto de transformação do balé que se propaga por todo o ocidente. A partir dele surge uma nova idéia para a expressão humana através do movimento.

Nijinsky nasceu em uma família de bailarinos poloneses e foi irmão da prestigiosa coreógrafa Bronislava Nijinsky. Ela, aos quatro anos de idade e quatro anos mais velha que ele, já se apresentava nos balés imperiais e teve um papel de liderança no pioneiro projeto de, através da abertura ao ocidente, fazer avançar novas possibilidades de sua dança.

Além da presença de sua família e, em particular de sua irmã, compreender um bailarino com a expressão de Nijinsky que, como Mozart, Janis Joplin e também Garrincha, é um raro movimento humano no mundo, exige constituir um contexto mais abrangente que permita pensá-lo em um mundo com outros humanos.

Nijinsky teve, em Sergei Diaguilev, o produtor fundamental para o desenvolvimento de sua arte que, como toda e qualquer arte, não pode se desenvolver plenamente sem um grupo e sem uma platéia. Situar minimamente este indivíduo permite expandir a compreensão da razão do título que surge junto a sua imagem: “Paris à noite, maio de 1912. No dia seguinte, o balé já não era mais clássico”. Apesar, da brevidade da indicação, esse acontecimento exigiu muito tempo de trabalho e o encontro com pessoas através das quais Nijinsky aprendeu a ser Nijinsky. Durante um longo tempo, ele teve a chance de acumular uma série de aquisições que resultaram nos efeitos que as platéias puderam desfrutar. Portanto, o encontro e a associação de pessoas com talentos diferenciados são elementos propiciatórios para a expansão não só de um indivíduo, mas de um campo de expressão humana.



Certas condições que permitiram Nijinski romper com uma tradição no interior da arte do balé são semelhantes ao que ocorreu com os Beatles, ignorados completamente neste documentário como de resto o rock, uma música singular que emergiu no século XX, foco do documentário. Além dos Beatles, nem Rolling Stones, The Doors, Bob Dylan, Janis Joplin, Tina Turner ou Jim Hendrix são sequer mencionados.

No caso dos Beatles, o compositor e arranjador George Martin (1929), em torno dos quarenta e cinco anos, ao conhecer o grupo nos anos 60, ficou extasiado com a síntese sonora gerada por quatro jovens e associou-se a eles. Ao criar uma horizontalidade para fertilizar um gênero musical percebido como radicado em territórios sonoros menos nobres e menos ricos, Martin e os Beatles produziram álbuns que alargaram a concepção de rock em vigência até então e mostraram que o rock e o erudito se enredam de modo criativo.

Se George Martin está para os Beatles, Sergei Diaguilev está para Nijinsky. Todos ilustram um processo humano semelhante, definido por Lévi-Strauss (1970) como boas coligações. Isto significa dizer que estes encontros permitem saltos, geram sínteses vitais que alargam as possibilidades da experiência do viver humano cumprindo, assim, um dos sentidos da arte.

No que diz respeito a Diaguilev, ele vem de uma família de posses e pretendia ser um compositor erudito. Frequentou a prestigiosa Universidade de São Petersburgo estudando canto e música. Foi aluno de Rimsky-korsakov de quem ouviu dizer não possuir nenhum talento para a música. Diaguilev redireciona seu projeto e aproxima-se de um prestigioso ciclo de críticos de arte. Estes grupos eram comuns na Europa. Não só congregavam artistas, mas também intelectuais. Em sua autobiografia, Freud (1987) descreve o estímulo que dirigiu a esses tipos de encontros. Aqui, no Brasil, este tipo de iniciativa também aconteceu, sobretudo, entre aqueles que fizeram o movimento modernista e, mais tarde, na década de 70, entre os tropicalistas. Contudo, para Diaguilev ser aceito neste círculo, ele preparou-se durante dois anos. Além de estudar as artes ocidental e russa, viajou bastante. Uma das condições para pertencer a este grupo de críticos russos era a participação ativa. O grupo exigia uma troca alargada na qual todos se percebessem num amplo ciclo de reciprocidade. Isto significava não apenas oferecer seu conhecimento, mas também receber de outros e devolver com acréscimos.



Assim, Diaguilev era um homem de ampla sensibilidade, constituída no interior das relações com os outros. Não foi sozinho em sua sala, em sua casa. Ele formou-se como um produtor inovador, traçou seu projeto de levar a arte russa para fora da Rússia e criou uma das mais importantes companhias de bale: O balé russo. É dessa companhia que vão sair os mais proeminentes bailarinos entre eles Nuryev e Barishnikov.

Portanto, não há talento que exista em si sozinho e prescindida de uma ressonância coletiva para o seu trabalho. Quando Diaguilev resolve levar a companhia de balé para Paris, isto implica num vasto trabalho de contatos e, aí, entra sem dúvida seu capital social. Além disso, é importante levar em conta que a ida à Paris se deu no início do século XX quando não havia ainda transportes aéreos. Foi uma longa viagem exigindo uma trabalhosa logística: acomodações para os bailarinos, cenários, figurinos e tudo mais de que se constitui uma companhia de Balé. Seu programa apresentou não apenas peças de compositores russos, mas incluía também Claude Debussy, Maurice Ravel, Eric Sati e Manoel de Falla. Isto mostra a abertura do grupo para novas experiências, para desafios. Então, ir para Paris foi uma ação de envergadura. Uma elaborada produção. Uma alta aposta movida por um alto e longo investimento. Só assim é possível entender o significado da frase “o balé no dia seguinte deixou de ser clássico”. Todo um longo trabalho sobre músculos, sobre uma nova percepção de movimento, de administração de arte foi posta em jogo e à prova numa noite e, daquele dia em dia, não se podia mais fazer dança do mesmo jeito. Só que isso não aconteceu da noite para o dia. Ali, séculos de música e história russa estavam presentes de um outro modo em uma outra síntese.

As breves imagens de Nijinski também não podem dizer sobre o fato de que suas performances causaram vigorosas reações no Teatro do Champs Elysées. Quando encenou “Prelude L'après-midi d'un faune” de Debussy, foi considerado um obsceno. Nessa apresentação, ele simulou masturbar-se. Mas, Rodin e Proust condenaram a reação da platéia e, com este gesto, garantiram o lugar de Nijinski e sua arte. Quando Michael Jackson toca em seus genitais e, da mesma forma Madonna, é bom lembrar que ambos estudaram e conhecem a história da dança e do balé, sobretudo, Madonna que se graduou em Artes pela Universidade de Michigan. Então, talvez haja conexões entre os atos destes artistas e seu conhecimento da arte de Nijinski.

Portanto, não é possível entender a presença da imagem de Nijinski e do título “Paris à noite, maio de 1912. No dia seguinte, o balé já não era clássico” sem estas



referências. Inclusive, é pouco respeitoso porque Nijinsk dedicou-se a um trabalho monumental consigo. Suas performances não foram a expressão de uma genética privilegiada, de um dom que lhe desobrigasse da reflexão, da disciplina e do exercício diário e permanente. Não bastava a Nijinski levantar-se da cama, vestir as sapatilhas e entrar no palco. Houve anos de preparo, inclusive, de um preparo coletivo esperando ser realizado por alguém. Esse alguém foi Nijinski.

São estes elementos que fertilizaram as potências de Nijinski e forneceram as condições para que sua singularidade desabrochasse no mundo. Sem isso, o balé não deixaria de ser clássico da noite para o dia. Há trabalho humano e muito e é um elogio ao trabalho, a esta grandeza de que somos feitos e fazemos o tempo inteiro que este documentário se esquiva em fazer. Não há tempo em uma vida para nomear a herança recebida e devolvida para a geração seguinte. Herança gerada pelos atos do trabalho. Os mortos não produzem apenas a consciência de nossa finitude, mas também o reconhecimento de uma herança feita do trabalho a qual é matéria prima para nos fazermos enquanto humanos. Com isso, talvez, melhor seria dizer: Nós que aqui estamos fizemos por vós.

Abstract: The article discuss the documentary of the film director Marcelo Masagão “Nós que aqui estamos por vós esperamos”. It argues that the film is a symptom of our time and not a reflection of it. The demonstration is done from two aspects found out on it: the simplification of work’s meaning in human’s life and the stress to generate likeness disregarding geographical, historical, sociological and cultural specificities. To do so, a set of scenes are pick out and the analitical action heads toward to keep them in a dwelling from where they were removed. As a result, we reach a reflection not only about the way historical data were handled, but also how a specific cultural history conception leads it.

Keywords: documentary, XX century, history, work, likeness.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DURKHEIM, Emile & MAUSS, Marcel. “Algumas Formas Primitivas de Classificação”. In: RODRIGUES, José Albertino (org.). *Durkheim*. São Paulo: Ática, 1990.



FREUD, Sigmund. *Um Estudo Autobiográfico*. Rio de Janeiro: Imago, Volume XX, 1987.

GEERTZ, Clifford. *Obras e autores: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos – o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARX, Karl. *O Capital* (Livro 1, Capítulo 1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

MENTERS, Win. <http://www.wimmertens.be/>

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

Wikipedia

http://pt.wikipedia.org/wiki/N%C3%B3s_que_Aqui_Estamos_por_V%C3%B3s_Esperamos

http://en.wikipedia.org/wiki/Vaslav_Nijinsky

http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Diaghilev

Filmografia

NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS: Brasil, 1999. Pesquisa, roteiro, edição, produção e direção Marcelo Masagão / Música - Wim Mertens / Efeitos Sonoros - André Abujanra / Consultores de História / José Eduardo Valadares and Nicolau Sevchenko / Consultoras de Psicanálise / Andrea Meneses Masagão and Heidi Tabacov / Consultores Espirituais / Dr. Sigmund Freud and Dr. Eric J. Hobsbawn / Consultoria de Informática e Computação Gráfica / Mauricio Mendes / A pesquisa deste filme foi financiada pela Fundação MacArthur / The MacArthur Foundation / Tradutora chefe Inglês / Laila Penha

Recebido em 04/06/2009

Aceito para publicação em 27/09/2009