

**MODERNIDADE, BREVIDADE E CATÁSTROFE: UMA ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO *NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS*, DE MARCELO MASAGÃO**

***MODERNIDAD, BREVIDAD Y CATÁSTROFE: UN ANÁLISIS DEL DOCUMENTARIO *NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS*, DE DE MARCELO MASAGÃO***

***MODERNITY, BREVITY AND CATASTROPHE: AN ANALYSIS OF THE DOCUMENTARY *NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS*, BY DE MARCELO MASAGÃO***

Rafael MARINO<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo do presente artigo é tentar uma análise crítica e imanente do documentário *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão, concentrando-se em sua narrativa fílmica. Para tal, buscar-se-á articular a teoria à análise das imagens, lançando-se mão de arcabouço teórico possuidor de afinidades eletivas com a estrutura fílmica. Em um primeiro momento, pretende-se fazer uma breve revisão bibliográfica e conceitual, cujo intuito é auxiliar na incursão do material artístico. Na segunda e terceira partes, será analisada a narrativa fílmica e seu sentido, seguidas das considerações finais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sociologia da arte e da imagem. Teoria crítica da sociedade. Pensamento político e social brasileiro.

**RESUMEN:** *El objetivo del presente artículo es intentar un análisis crítico e imanente del documental *Nós que aquí estamos por nós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão, concentrándose en su narrativa fílmica. Para esto, se buscará articular teoría al análisis de las imágenes, lanzándose mano de armazón teórico poseedor de afinidades electivas con la estructura fílmica. En un primer momento, se pretende hacer una rápida revisión bibliográfica y conceptual, cuyo propósito es auxiliar en la incursión del material artístico. En la segunda y tercera parte se analizará la narrativa fílmica y su sentido, seguidas de las consideraciones finales.*

**PALABRAS CLAVE:** *Sociología del arte y de la imagen. Teoría crítica de la sociedad. El pensamiento político y social brasileño.*

**ABSTRACT:** *The purpose of this article is to attempt a critical and immanent analysis of the documentary *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1999), by Marcelo*

---

<sup>1</sup> Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo - SP - Brasil. Mestrando em Ciência Política. ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-2659-6434>>. E-mail: rafaelfmarino50@gmail.com

*Masagão, concentrating on his own film narrative. For this, we seek to articulate theory to the analysis of the images, using a theoretical framework that has elective affinities with the film structure. At first, it is intended to make a quick bibliographical and conceptual review, whose purpose is to assist us in the incursion of the artistic material. In the second and third part of this work we analyze the film narrative and its meaning more closely, followed by some final considerations.*

**KEYWORDS:** *Sociology of art and image. Critical theory of society. Brazilian political and social thought.*

## Introdução

De saída, é preciso salientar que o intuito de tal trabalho não é lançar mão do documentário como uma exemplificação de conceitos e textos conhecidos, ou mesmo do real, por duas razões principais: 1) a análise fílmica deve concentrar-se na estrutura mesma do documentário e não em algo fora e 2) o filme de modo algum deve ser entendido como uma representação do real, até porque não se trata de reduplicar ou copiar a assim chamada realidade. Este segundo ponto pode ser mais bem compreendido a partir dos seguintes movimentos: a crítica a utilização do conceito de representação por parte da crítica fílmica e fotográfica e a proposição de um conceito outro, a saber, o de representificação.

Segundo Menezes, lançando mão de Gombrich (1986, p. 27-83)<sup>2</sup>, a representação, conceito utilizado anteriormente ao século XIX, se construiria “a partir de uma relação de imagens com outras imagens”, nesse sentido, “a passagem de uma imagem para outra se faz pela mediação de uma ideia, de uma ‘imagem mental’” (MENEZES, 2003, p. 91). Como quando um pintor de castelos ao pintar um, pinta-o a partir de uma determinada ideia ou conceito de castelo, portanto:

[...] a referência primeira de uma imagem não seria a coisa representada em si, mas a ideia concebida sobre a coisa; o segundo, onde a transposição de uma imagem se daria por meio de códigos reconhecíveis, uma espécie de ‘vocabulário da semelhança’, onde o

<sup>2</sup> Como fica patente na seguinte passagem: “Acredito que, sob esse aspecto, documentos como os que foram aqui apresentados dão-nos informações valiosas sobre o procedimento de qualquer artista que deseje fazer um registro fiel de uma forma individual. Ele começa não com a sua própria impressão visual, mas com a ideia, ou o conceito que tem: o artista alemão, como seu conceito de castelo, que ele aplica o melhor possível àquele castelo determinado; Merian, com sua ideia de igreja, o litógrafo, como seu estereótipo de catedral. A informação visual individual, as características distintivas que mencionei, é acrescentada *a posteriori*, como se o artista preenchesse os espaços em branco de um formulário. E se, como acontece sempre nesses casos, não há espaço previsto para certo tipo de informação que consideramos essenciais, pior para as informações” (GOMBRICH, 1986, p. 63).

ponto de partida seria ‘outras imagens reconhecíveis’ de castelos e não a visada direta de qualquer castelo (MENEZES, 2003, p. 91).

Em outras palavras, o conceito de representação nada teria a ver com uma possível parecença entre coisas e imagem, ou uma cópia da realidade. Contudo, a noção de representação como Verdade sobre o objeto fez sistema nos primórdios do filme etnográfico e em disciplinas como a Sociologia de matriz francesa - andando de mãos dadas com o positivismo<sup>3</sup>, até hoje profundamente arraigado, mesmo que veladamente, nas Ciências Sociais -, continuando a apresentar-se na análise e compreensão de filmes documentários até hoje. De modo a desbaratar tal mal-entendido e criticar uma noção de Verdade representada, Menezes propõe o conceito de representitificação.

[...] a relação entre cinema, real e espectador como uma *representitificação*, como algo que não apenas *torna presente*, mas que também nos coloca *em presença de* relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador. O filme, visto aqui, como filme *em projeção*, é percebido como uma unidade de contrários que permite a construção de sentidos. Sentidos estes que estão em *relação*, e não no filme em si mesmo. O conceito de *representitificação* realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relação mais do que na presença de fatos e coisas. Relações constituídas pela história do filme, articulação de espaços e tempos, articulação de imagens, sons, diálogos e ruídos. (MENEZES, 2003, p. 94).

Desfeita a confusão quanto ao conceito de representação, há ainda um ponto importante a ser analisado, a saber: a concepção de real. É preciso lembrar que tais visões, as quais muito se aproximam do positivismo tanto na análise fílmica, quanto na sociologia possuem uma relação de profunda solidariedade com uma concepção do Real pronto e acabado, o qual apenas precisa ser apreendido pelo instrumento analítico da vez - desde as mais simples estatísticas, até os aparatos computacionais mais avançados. À maneira de um Fustel de Coullages, contra o qual Benjamin se insurge em sua sétima tese sobre o conceito de história, arguindo que o passado não pode ser ‘objetivamente’ apreendido e descrito tal qual seria, até porque esse movimento resguarda uma relação de cumplicidade com o cortejo dos Vencedores dentro da história, assim haveria ali um

<sup>3</sup> Como dizia Adorno: “O positivismo, para o qual as contradições são anátemas, possui a sua mais profunda e inconsciente de si mesma [contradição], ao perseguir, intencionalmente, a mais extrema objetividade, purificada de todas as projeções subjetivas, contudo apenas enredando-se sempre mais na particularidade de uma razão instrumental simplesmente subjetiva. Os que se sentem vitoriosos frente ao idealismo lhe são bem mais próximos do que é a teoria crítica: hipostasiam ao controle científico o sujeito cognoscente, se bem que não mais como um sujeito criador, absoluto, mas ainda como o *topos noeticos* de toda validade” (ADORNO, 1983, p. 212).

procedimento velado de *identificação afetiv* (BENJAMIN, 2012, p. 70-82). Voltarei ao crítico alemão mais adiante.

Contra a concepção de real apresentada acima é interessante que passemos brevemente por algumas formulações de Karl Marx e Max Weber, pois para ambos, segundo Menezes, “o método aparece como a única possibilidade de se constituir um real apreensível ao conhecimento” (Ibid., p.90). À sombra de Müller, pode-se argumentar que o primeiro alemão constitui um real a partir da concreção das determinações essenciais e múltiplas, de modo que o concreto seria a sua síntese pensada e não apreendida de antemão, nas palavras de Müller:

O que caracteriza o conhecimento dialético é, primeiramente, que o verdadeiro (Hegel), o racional e o concreto (Hegel, Marx), não são de acesso imediato a qualquer tipo de intuição intelectual ou experiência direta, que intuiria ou tomaria o objeto no seu ser dado imediato, mas que eles são o resultado de um movimento de pensamento, do que Hegel chama de “trabalho do conceito”, que expõe progressivamente, a partir das determinações mais simples e abstratas do conteúdo, suas determinações cada vez mais ricas, complexas e intensas, até o ponto de sua unidade, que não é uma unidade formal, mas uma unidade sintética de múltiplas determinações. Esta caracterização vale, em princípio, tanto para Hegel, como para Marx. Conforme a esta exigência, o verdadeiro concreto da realidade capitalista não é dado pela, experiência direta da circulação de mercadorias e pelo movimento dos preços, isto é, pelas categorias da circulação, mas é o resultado de um processo de pensamento que reconstrói a constituição sistemática do capital a partir das determinações mais simples, abstratas e aparentes da produção capitalista (mercadoria, valor, dinheiro, circulação), para chegar as mais ricas concretas e essenciais, através da explicitação das categorias da produção a partir da lei da valorização (mais-valia, exploração, tempo de trabalho, trabalho necessário e excedente, mais-valia absoluta e relativa, cooperação, divisão do trabalho, maquinaria, trabalho assalariado, reprodução e acumulação, para indicar algumas das principais categorias do Livro I d’O Capital). (MÜLLER, 1982, p. 22-23)<sup>4</sup>.

Já em Weber, principalmente em seu ensaio “A objetividade do Conhecimento nas Ciências e nas políticas sociais” (2003, p. 1-75), indica, grosso modo, o seguinte: o mundo seria uma justaposição caótica de fenômenos e acontecimentos, os quais de modo algum poderiam ser apreendidos pelos homens em sua totalidade, sendo assim dever-se-ia lançar mão de um recorte, ou melhor, de um instrumento de grande poder

<sup>4</sup>Quanto a presença de Hegel na citação não poderei me demorar em uma explicação mais pormenorizada, todavia é evidente que não considero a dialética de Marx como uma simples continuação da dialética de Hegel, entretanto a relação entre elas é mais profunda do que, à primeira vista, poderíamos imaginar, entretanto aqui não é o espaço para desenvolver tal assunto, apenas indico, respectivamente: Grespan (2002, p. 26 – 47) e Giannotti (1980, p. 85 – 103).

heurístico, chamado tipo ideal. Nas palavras do sociólogo alemão:

Obtém-se o tipo ideal mediante a *acentuação* unilateral de *um ou de vários* pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos isoladamente dados difusos e discretos, que se podem dar em maior ou menor número ou mesmo faltar por completo, e que se ordenam segundo os pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de se formar um *quadro homogêneo do pensamento*. Torna-se impossível encontrar empiricamente na realidade esse quadro, na sua pureza conceitual, pois *trata-se de uma utopia*. Para a investigação histórica depara-se a tarefa de determinar, em cada caso particular, a proximidade ou afastamento entre realidade e o quadro ideal. Isto é, em que medida o caráter econômico das condições de determinada cidade poderá ser qualificado como ‘economia urbana’ em sentido conceitual. Ora, desde que cuidadosamente aplicado, esse conceito cumpre as funções específicas que dele se espera, em benefício da investigação e da compreensão. (WEBER, 2003, p. 50).

Mesmo com essa aproximação, há diferenças importantes entre os dois autores acima colocados, as quais ficam patentes em suas breves exposições e que podem ser melhor compreendidas a partir das lições de Gabriel Cohn. Para o sociólogo, há algumas distinções importantes entre o método dialético e o método weberiano, sendo duas importantes para o prosseguimento do trabalho: i) a relação entre o conceito e o real e ii) a relação entre o particular e o geral. No primeiro termo, a posição metodológica de Weber argumenta que “o conceito é o instrumento que o pesquisador forja para ordenar um segmento da realidade e construir seu objeto” (COHN, 2003, p. 175), estabelecendo-se uma forte separação entre o ‘real’ e o conceito; já no método dialético, o conceito “é o próprio real no seu processo de constituição, ou, por outro ângulo, cada manifestação particular do conceito capta um momento desse processo.” Desse modo caberia ao pensamento acomodar-se ao movimento do real, “acompanhá-lo e captar suas determinações” (COHN, 2003, p. 175). Quanto ao segundo termo da diferença, é forçoso notar que não há a chamada dialética do geral e do particular, tão cara ao método hegeliano-marxista, em Weber, pelo contrário, o sociólogo alemão “restringe-se ao particular, tomado explicitamente de modo unilateral (‘abstrato’, diria Hegel), e repele qualquer referência ao geral” (COHN, 2003, p. 175).

É claro que com estas colocações de modo algum pretendo esgotar o pensamento de tais autores, ou compará-los de modo exaustivo, mas sim assentar algumas conceituações as quais serão *postas* ou *pressupostas* na análise fílmica em si. Além disso, para os fins deste trabalho advirto que a aproximação quanto a Weber se

fará mais benfazeja, visto que temos em vista a análise da narrativa fílmica em sua particularidade.

Outro ponto importante que se liga ao anterior é que em meio a análise fílmica de modo algum poderíamos tomar como uma verdade aquilo que é dito pelo diretor sobre seu trabalho, dever-se-ia então levar o discurso documental como o ponto essencial da análise. Até porque, como gostaria Foucault, o autor não seria simplesmente um elemento no discurso, mas sim uma espécie de função classificatória, permitindo “reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros” (FOUCAULT, 2001, p. 273). Funcionando, assim, como um delimitador da proliferação dos discursos, entavando a livre circulação, a livre composição e recomposição da ficção (FOUCAULT, 2001, p. 287-288). Ou seja, haveria um desvio de foco do discurso literário, fílmico ou da estruturação arquitetônica em direção a função do autor e o poder que ali exerce, perdendo-se de vista uma análise imanente do material discursivo<sup>5</sup>. Passemos ao filme.

### Montagem, sentido e temporalidade

Já nas primeiras exposições do documentário a ser analisado, *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, saltam aos olhos, durante seus 72 minutos (aproximadamente), a *montagem fílmica*, assentada em cortes rápidos - não tão rápidos quanto em *Outubro* (1928), do diretor e teórico Sergei Eisenstein, a quem voltaremos a seguir - e utilizando-se de um impressionante número de fontes: inúmeras fotografias de, aproximadamente, 8 fotógrafos, como Sebastião Salgado; cerca de 16 extratos de filmes clássicos - como *O cão andaluz* (1928), de Luis Buñuel e Salvador Dalí - e não clássicos; um sem número de imagens de dez arquivos distintos e, por fim, quatro pinturas e esculturas.

---

<sup>5</sup> Sobre essa questão é interessante notar casos em que há uma flagrante contradição entre o que o diretor pensa ter construído e o filme como objeto de análise, como são os casos de Jean Rouché e seu filme - documentário *Les maîtres fous*. Ao autor a feitura desse documentário seria um genuíno esforço etnográfico, ligado a uma espécie de esforço maior no sentido de desestigmatização do continente africano - até porque o período foi marcado por prodigiosas revoluções e lutas contra anticoloniais -, todavia o resultado é exatamente o contrário, construindo uma visão dos africanos como bárbaros ou algo do gênero. Aqui a categoria de ‘paradoxo das consequências’ de Max Weber cai feito uma luva, pois, assim como os religiosos protestantes, Rouché conseguiu exatamente o contrário do que almejava. A seguinte citação se faz necessária: “A ascese protestante intramundana (...) agiu dessa forma, com toda a veemência, contra o gozo descontraído das posses; estrangulou o *consumo*, espacialmente o consumo de luxo. Em compensação, teve o efeito [psicológico] de liberar o *enriquecimento* dos entraves da ética tradicionalista, rompeu as cadeias que cerceavam a ambição de lucro, não só ao legaliza-lo, mas também ao encará-lo (no sentido descrito) como diretamente querido por Deus” (WEBER, 2004, p. 155).



À primeira vista, essa enormidade documental seria claramente incompatível com a sua pouca ‘duração’, entretanto quando se toma contato com o material fílmico vê-se ali um *sentido*, o qual deve ser melhor compreendido pelo analista. E aqui chegamos a uma relação interessante e muito cara ao cinema e a seu estudo, a saber: a relação entre montagem e sentido. Relação cujo acabamento argumentativo é muito bem dado pelo teórico André Bazin, argumentado que existem três tipos de montagem: i) a montagem paralela, a qual dá conta da simultaneidade de duas ações, “distantes no espaço, por uma sucessão de planos de uma e da outra [...]”; ii) a montagem acelerada, responsável pela ilusão de aceleração de algo, a partir da multiplicação de planos progressivamente mais curtos e iii) a montagem de atrações, criada por Eisenstein, a qual “poderia ser definida grosseiramente como o reforço do sentido de uma imagem pela aproximação com outra imagem que não pertence necessariamente ao mesmo acontecimento” (BAZIN, 2014, p. 97). Porém, apesar de seus procedimentos diferentes, Bazin reconhece neles um traço comum e que é a definição mesma da montagem, qual seja: “a criação de um sentido que as imagens não contem objetivamente e que procede unicamente de suas relações” (BAZIN, 2014, p. 97). Sendo assim, “a significação final do filme residia muito mais na organização dos elementos do que em seu conteúdo objetivo” (BAZIN, 2014, p.97).

O procedimento acima colocado, pode muito bem ser exemplificado a partir da conhecida experiência de Kulechov<sup>6</sup>, o qual justapunha imagens diferentes com o mesmo plano de Mozjukhin sorrindo, dando origem a resultados totalmente distintos aos olhos do espectador. Ainda em relação à Bazin é preciso indicar que em seu artigo “A evolução da linguagem cinematográfica”, lança uma interpretação bastante inovadora à época, pois argumentava que a introdução do som no cinema de modo algum destrói o que chama de Antigo testamento cinematográfico, mas sim realizá-lo. Nesse sentido, mais interessante que opor cinema mudo e falado é analisar diferentes famílias de estilo, as quais são simplificadas de modo crítico pelo diretor francês em duas frentes: os diretores que acreditam na imagem e aqueles que acreditam na realidade. Aqueles muito bem representados por Sergei Eisenstein e, estes, pelos diretores do Neorrealismo italiano; aqueles enfatizando a criação de sentido por meio de

<sup>6</sup> Há algumas versões para tal experimento em relação as imagens nele utilizadas – Merleau-Ponty (2003, p. 101-119), em seu texto sobre a nova psicologia, chega mesmo a atribuir tal experiência ao diretor Pudóvkin, que fora discípulo de Kulechov -, as quais mudam as imagens justapostas ao Mozjukhin, todavia estas diferenças de modo algum alteram o argumento essencial quanto a relação entre montagem fílmica e construção de sentido.

uma montagem mais visível ao espectador e estes enfatizando a profundidade de campo e um plano sequência, o qual simula a continuidade espaço temporal, utilizando-se das chamadas montagens invisíveis<sup>7</sup>.

Seguindo a trilha de Bazin, poderíamos aproximar o documentário e o diretor em questão, como que ligados a crença na imagem. Utilizando de modo abundante as chamadas montagens paralelas e as montagens de atrações, já expostas acima; vinculando imagens as quais não possuem relação nenhuma entre si, forjando uma articulação discursiva a qual remete o século XX à certa brevidade contraditória e catastrófica<sup>8</sup> – colocação aqui apenas pincelada, mas que ganhará um melhor desenvolvimento posteriormente. Tal aproximação de modo algum tem a pretensão de finalizar a discussão ou algo gênero, mas sim de ajudar a selecionar e identificar pontos importantes a fim de que consigamos compreender o discurso fílmico em sua riqueza.

Ainda sobre sua montagem, chama a atenção o fato de tantos elementos serem manejados/ montados e ganharem um sentido discursivo; contudo é preciso salientar outras duas questões essenciais: a temporalidade e a percepção. O documentário quando tematiza o século XX - algo que será melhor trabalhado posteriormente - não poderia, de modo algum, prezar por uma duração *cronológica, sucessiva e linear* - algo que beiraria a sandice -, mas sim prezar pelo que Benjamin entenderia pelo tempo da *duração, eterno*, não por uma pretensa infinitude, mas pelo *entrecruzamento*, pela relação e as articulações do passado e do presente, forjando novos significados a cada vez (MENEZES, 2003, p. 94)<sup>9</sup>.

Sobre a percepção, é preciso lembrar que o documentário não conta nem com

---

<sup>7</sup> Cumpre dizer que Bazin é um entusiasta daqueles diretores que acreditam na realidade, à maneira do próprio Neorrealismo italiano, os quais prezam pela profundidade de campo, tentando aproximar-se do olhar humano, além da utilização de planos – sequência que simulem a continuidade espaço – temporal, até porque, como argumenta o crítico francês: “Em outros termos, no tempo do cinema mudo, a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, a decupagem *descrevia*; hoje, enfim, podemos dizer que o diretor *escreve* diretamente em cinema. A imagem – sua estrutura plástica, sua organização no tempo -, apoiando-se em um maior realismo, dispõe de muito mais para redirecionar e modificar de dentro a realidade. O cineasta não é somente um concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista” (BAZIN, 2014, p. 112).

<sup>8</sup> Adianto aqui a relação é com o livro *Era dos extremos: o breve século XX (1914 – 1991)* do historiador britânico Eric Hobsbawm, mas a relação que pretendemos montar não é de comparação com o livro ou de explicação do argumento fílmico a partir do livro citado, mas sim o seu *contrário*, preconizando a imanência da estrutura fílmica e a ‘formalização’ desse ‘breve século XX’. Algo melhor trabalhado em tópicos posteriores.

<sup>9</sup> Lancemos mão também de uma bela passagem de Benjamin para explicitar tal: “A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos” (BENJAMIN, 2011, p. 45).



diálogos e nem com ruídos, mas, em compensação, possui uma arrebatadora trilha sonora sob a batuta do compositor Wim Mertens<sup>10</sup>. A integração desta trilha sonora não é um ponto acessório ao filme, mas que integra de modo essencial a montagem, visto que juntamente com as legendas e com a seleção de algumas imagens e excertos de filmes, no lugar de outros, há uma influência fundamentação quanto a percepção que se tem da película, dando-lhe um sentido e produzindo emoções singulares em seu andamento. Como argumenta Merleau-Ponty, a união de imagens e sons, “consoma ainda uma vez, uma totalidade nova e irreduzível, mediante os elementos que entram em sua composição” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 112). Uma percepção total que anda de mãos dadas com o que o filósofo francês chama de a nova psicologia, qual seja:

Constitui lugar-comum dizer que possuímos cinco sentidos e que, à primeira vista, cada um deles existe como um mundo sem comunicação com os outros: que a luz ou as cores que atuam sobre o olho não atuam sobre os ouvidos nem sobre o tato. E, todavia, sabe-se, há muito, que alguns cegos chegam a exprimir as cores que não veem por meio dos sons que escutam. Um cego dizia que o vermelho deveria ser alguma coisa como um acorde de clarim. Mas, durante muito tempo, pensava-se que isso era um fenômeno excepcional, quando, na realidade, se consiste num fenômeno geral. [...] Minha percepção, então, não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 105).

Há que se notar a existência de uma série de legendas as quais aparecem ao longo do documentário, indicando uma série de datas e nome de grandes e pequenos personagens, os quais são agentes de grandes e pequenas histórias ‘conectadas’ ao longo da montagem, construtoras de um sentido para o filme. Histórias que, desde o início, provocam certa estranheza, não pelo seu conteúdo em si, mas pela sua seleção, digamos, pode transparecer algo de fictício<sup>11</sup>, ou mesmo arbitrário - como saber se seriam ‘reais’, visto que não há nenhuma forma de autoridade narrativa que se preste a tal função. O ponto é interessante e voltaremos a ele no próximo tópico.

<sup>10</sup> Esses três ‘tipos’ de sons os quais podem ou não serem encontrados em um filme, são retirados da argumentação de Maurice Merleau-Ponty (2003, p. 112-114).

<sup>11</sup> Ao final do filme, já nas legendas, o diretor adverte que as histórias ali colocadas são fictícias e precisam ser assim entendidas, mas a sensação de arbitrariedade em sua seleção já transparece desde as primeiras cenas.

## Aproximações e organização

De posse de alguns pontos anteriormente levantados quanto à montagem e à percepção do filme, é importante que procedamos agora a uma análise/ seleção mais cuidadosa de características as quais possam ser úteis em uma análise fílmica propriamente sociológica. Com esse intuito passaremos brevemente por algumas lições de Pierre Sorlin e Bill Nichols, importantes para a organização da crítica fílmica, mesmo que, em alguns momentos, as utilizemos de modo diferencial.

Tendo em vista o texto de Nichols (2014, p.135-178) intitulado *Que tipos de documentários existem?*, vê-se que existem seis categorias classificatórias quantos aos documentários, a saber: documentário poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo e performático. De todo modo, não nos interessa aqui que nos debrucemos sobre cada um deles diferenciando-os, até porque esse não é objetivo do trabalho, portanto discutiremos as categorias, ou melhor os *tipos*, que mais se *aproximam* do documentário estudado. Entretanto, antes desse movimento é preciso que nos detenhamos em mais uma pequena digressão metodológica.

Os argumentos e organização propostos por Nichols são bons e ajudam na análise de documentários, todavia se autolimitam quando se propõem como *categorias classificatórias*, cujo modo de proceder é o de tentar subsumir uma enormidade de filmes a uma classificação determinada. Um *modus operandi* o qual poderia estancar o processo crítico, já que preocupasse não com a *especificidade* do fenômeno ou objeto estudado, mas sim a com abstração das diferenças a fim de unificá-los sob uma definição<sup>12</sup>. Assim, seria muito mais produtivo caso tomássemos essas categorias forjadas por Nichols, como *tipos ideais*<sup>13</sup> ao modo weberiano, pois permitiria uma aproximação com o intuito de compreender o documentário em sua estrutura e riqueza interna e não o aparar de suas especificidades em prol de algo mais geral e homogeneizante.

Pelas características selecionadas do filme anteriormente e outras que aqui exporemos, é mais prudente que o aproximemos do tipo reflexivo. Visto que, de certa forma, desafiaria as convenções de montagem em continuidade, que objetivam preservar uma continuidade espaço-temporal ou mesmo a sensação de um tempo

<sup>12</sup> A esse respeito é sugestivo que lembremos Durkheim e sua classificação dos tipos de suicídio, os quais, apesar de suas diferenças poderiam ser recolhidos em três grades categorias: i) o suicídio egoísta, ii) o suicídio altruísta e iii) o suicídio anômico. (DURKHEIM, 2011, p. 165-177).

<sup>13</sup> Uma exposição sumária sobre o tipo ideal encontra-se na introdução deste trabalho.

presente. Enfatizando-se o fato de os filmes serem convenções e a crítica a elas<sup>14</sup>. Poder-se-ia argumentar a existência de uma proximidade com o tipo expositivo, com os letreiros tomados como uma possível Voz de Deus, no entanto perderíamos de vista sua preocupação com a forma e sua complexificada montagem, dado que no tipo expositivo a lógica que o comanda seria muito mais informativa, em seu modo verbal, assim as imagens desempenhariam um papel secundário. Além disso os letreiros apresentados durante o documentário *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, não são tão precisos e ‘objetivos’, destoando completamente de uma voz de Deus onipotente, onisciente e onipresente, à maneira de um *Nanook* (1922) de Robert Flaherty.

Dando consecução ao argumento, outro texto importante e que se mostra extremamente útil para a análise do documentário aqui é o de Pierre Sorlin (1982, p. 199-242), intitulado “Filme e Ideologia”. Porém, como no caso de Nichols, há uma mudança, não tão substantiva, mas que é importante destacar: não trabalharemos com uma amostra de filmes aqui – Sorlin chama-a também de série -, mas sim com a análise de um único documentário, o que faz com que não procuremos os chamados pontos de fixação, ou problemas e fenômenos os quais aparecem e são recorrentes no interior de uma série de filmes homogêneos (SORLIN, 1982, p. 230). De todo modo, acompanhamos o autor em uma de suas recomendações principais, ou seja: o abandono de qualquer tentativa de explicar o filme pelo exterior, seja pela sociedade ou por algum campo de saber. E ainda, glosando o historiador francês, concordamos que a tarefa do historiador, ou do sociólogo é estudar as leis que regulam e dirigem a projeção do filme, tentando, de todo modo, extrair e colocar de modo claro qual é a estratégia social, de classificação e de reclassificação do filme em questão. Até porque o filme seria uma forma de projetar a ideologia de um determinado grupo social, o qual ocupar um lugar determinado dentro da sociedade, colocando em circulação uma imagem de mundo em função da qual os próprios espectadores irão reavaliar sua própria posição (SORLIN, 1982, p. 200).

Todavia, para o autor a ideologia não seria algo pronto e acabado, constituindo - se assim como um grande número de possibilidades de simbolização concebidos em um determinado momento histórico, dos quais toda expressão ideológica particular é uma modalidade (SORLIN, 1982, p. 201). Aqui é preciso recordar que o filme ou o

<sup>14</sup> Talvez por isso Nichols considere-o como o “modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona.” Colocando sob suspeita o “acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa” (NICHOLS, 2014, p. 166).

documentário em si, não seria apenas um fragmento da ideologia em geral, “senão como um ato em que um grupo de indivíduos, que por meio de algumas seleções visuais e sonoras, contribuir para fazer com que haja uma interferência de relações simbólicas sobre relações concretas” (Ibid., tradução nossa). Em suma, a análise ideológica de um filme não seria buscada fora, mas sim dentro dele, ou como afirma o autor:

[...] a expressão ideológica não é uma hierarquização, com burocratas no alto, em baixo os desempregados [...]: ela é a colocação desses dados essenciais em relação e, geralmente, a combinação da unidade de diversos graus sobre a totalidade do filme, isso quer dizer que uma análise ideológica de um filme não se separa de um longo trabalho sobre sua construção (SORLIN, 1982, p. 223, tradução nossa).

Ainda quanto ao texto de Sorlin, inverteremos um pouco seus passos, dado que primeiramente, tentaremos identificar os grupos ou categorias que organizam o filme, posteriormente olharemos para o desafio ali constituído e por último a relação destes grupos com tal desafio. De posse dessa caracterização, poderemos passar para a identificação de certa visão de mundo presente no documentário. Para começar o que foi aqui proposto, é interessante que lembremos do documentário em seu início, cenas do céu e paralelamente imagens do século XX, imagens as quais estão relacionadas com a morte, à maneira do fuzilamento e do cemitério, o qual, em pouco tempo, toma conta do cenário. Mas, durante tais movimentos, lemos alguns letreiros indicando a passagem para a ‘memória’ de ‘grandes’ e ‘pequenos personagens’ presentes no ‘breve século XX’. Após a cena do céu e a rápida passagem pelo cemitério, levadas por uma música dotada de certa melancolia, estamos em Paris – cuja passagem também é marcada por uma música um tanto quanto eufórica, em meio à noite de 12 de Maio de 1912, numa bela apresentação de Vaslav Nijiski em seu “L’après – midi d’un Faune”, dotado de uma ‘modernidade’ só comparável às cidades do início do século. Cidades – com seus carros e massas, novas personagens do século - as quais aparecem paralelamente à roldanas, polias e pistões, metonímia de um desenvolvimento prodigioso das conhecidas ‘forças produtivas’.

Após algumas exhibições e a atenção mais detida nas cenas iniciais, a tentação de tomar os grandes e pequenos personagens como os grupos sociais a organizarem o discurso fílmico é reprimido em prol de uma organização outra: ‘nós’, ‘vós’ e ‘eles’. Mas que ‘nós’, ‘vós’ e ‘eles’? O ‘nós’ que ao fim do filme repousa – repousa, mesmo? - enterrado nos cemitérios, os quais, talvez, desçam dos céus nas primeiras tomadas, a fim

de oferecer uma narrativa sobre o ‘breve século XX.’. O ‘vós’, tão esperado pelo ‘nós’ e que ainda vive ou sobrevive<sup>15</sup> sobre a terra, inclusive o espectador. E o ‘eles’ seriam os grandes algozes do século acima cita, indo de Mao Zedong e Stálin a Hitler e Mussolini. No entanto, qual seria a visão de mundo ou o ponto de vista ideológico oferecido pela organização do filme? Tentaremos deslindar isto no próximo tópico.

### **Brevidade e catástrofe.**

Voltando ao documentário, a música eufórica faz sistema com um desenvolvimento tecnológico prodigioso - telefones, fios telefônicos, máquinas de escrever, a reprodução de textos e uma rapidez editorial nunca antes vista -, além da apresentação de cinco personagens históricos, os quais representavam o que havia de mais de mais progressivo em seus campos: Picasso, com seu ‘cubismo’ vanguardista; Freud, ligado ao desenvolvimento da psicanálise; Lênin, personagem principal da Revolução de Outubro na Rússia e da tentativa de construção do Socialismo, elo de passagem da pré-história para a História humana propriamente dita e Einstein, com sua teoria da relativa no campo das ciências naturais e físicas. Os homens com suas máquinas Kodak, registram todo esse emaranho de acontecimentos. E logo em seguida há certa ruptura, marcada pela morte do coreógrafo e bailarino Nijiski, enunciativa, como aparece no decorrer do filme, da morte da própria perspectiva de redenção prometidos pelo progresso e pelo desenvolvimento técnico.

Tendo isso em vista, poder-se-ia vislumbrar a seguinte hipótese: a visão de mundo que transparece ao longo do filme, liga-se a uma visão crítica em relação ao século XX, mas não só, a crítica seria direcionada, também, ao próprio capitalismo e seus conhecidos processos de alienação/reificação. Apesar desta visão poder ser tranquilamente reconhecida como uma visão à esquerda, tal crítica a modernidade não deixa de fora a URSS - como fica patente na pequena história do operário modelo, que por discordar do partido, em virtude de uma paixão, vai para a Sibéria por alguns anos, ou quando Stálin é colocado junto com outras figuras deploráveis, à maneira de Mussolini e Hitler. Uma visão crítica tecida por meio da vinculação de uma série de imagens sem relação imediata alguma, sem uma relação cronológica progressiva e que

---

<sup>15</sup> A palavra vem a calhar, já que o tom do filme parece seguir um decréscimo progressivo de expectativas quanto a felicidade.

nos guia por esse século XX breve. Visão crítica e classificação do século os quais têm uma profunda analogia com a visão crítica de um Eric Hobsbawm, nas palavras do autor:

O mundo estava repleto de uma tecnologia revolucionária em avanço constante, baseada em triunfos da ciência natural previsíveis em 1914 mas que na época mal haviam começado e cuja consequência política mais impressionante talvez fosse a revolução nos transportes e nas comunicações, que praticamente anulou o tempo e a distância. [...] Por que então, o século terminara não com uma comemoração desse progresso inigualado e maravilhoso, mas num estado de inquietação? [...] Não apenas porque sem dúvida ele foi o século mais assassino de que temos registro, tanto na escala, frequência e extensão da guerra que o preencheu, mal cessando por um momento na década de 1920, como também pelo volume único das catástrofes humanas que produziu, desde as maiores fomes da história até o genocídio sistemático. [...] este século nos ensinou e continua a ensinar que os seres humanos podem aprender a viver nas condições mais brutalizadas e teoricamente intoleráveis, não é fácil apreender a extensão do regresso, por desgraça cada vez mais rápido, ao que nossos ancestrais do século XIX teriam chamado de padrões de barbarismo. (HOBBSAWM, 1995, p. 22).

A hipótese, em um primeiro momento, poderia beirar o disparate, contudo não é Hobsbawm que nos informa sobre o filme, não é o filme a partir de sua montagem e seu argumento - não só pela categorização de 'breve século' ou pelo historiador em questão aparecer como um 'consultor espiritual' do documentário - nos levam a pensar numa relação de analogia com o argumento crítico do historiador inglês. Senão vejamos. Voltando ao filme, vemos que o operário Alex, um dos milhares de trabalhadores das indústrias Ford, encarna uma espécie de situação ímpar e contraditória, visto que enquanto há a máxima racionalização da produção industrial - um carro feito em 14 horas passa a ser produzido em poucos mais de uma hora -, a vida humana, de modo algum, melhora: Alex, submetido a jornada de trabalho de 12 horas ao dia, menos aos domingos de piquenique, ainda é subjugado pela alienação/ reificação de um trabalho estranhado, pois jamais obterá um cobinado Ford T e, além disso, é vitimado por uma gripe espanhola. Era como se a natureza, a qual os homens acreditavam dominar, se rebelasse, amiúde.

Não é outro o assunto da próxima cena, dessa vez com a pequena história do alfaiate Reifeldt, cuja crença na possibilidade de voarmos feito pássaros se concretizaria com os avanços tecnológicos do século. Ledo engano: tanto ele, quanto os



tripulantes da nave Challenger, descobriram-no já no chão, de Paris ou dos E.U.A. Histórias as quais ganham um sentido mais claro, com a famosa citação de Freud, outro consultor espiritual do filme: “Nunca dominaremos completamente a natureza, e nosso organismo, ele mesmo parte dessa natureza, será sempre uma construção transitória, limitada em adequação e desempenho” (FREUD, 2010, p. 43). Com o prosseguimento do documentário, assiste-se a uma corte tanto de imagens quanto musical e as histórias posteriores, junto com a sua trilha sonora, marcam um processo de rebaixamento progressivo das expectativas. Ou seja, as grandes esperanças no progresso técnico e civilizatório, dão lugar as ilusões perdidas das guerras e de um processo de trabalho cada vez mais racionalizado, e por isso mesmo, promotor de uma alienação em grau nunca antes visto. Todos aqueles avanços vistos nas cenas iniciais do filme, desde os avanços tecnológicos, como do transporte e da comunicação, até os avanços teóricos, à maneira da teoria da relatividade de Einstein, foram providenciais para a criação de um aparato bélico sofisticadíssimo, por exemplo. Engenhos que mostraram toda a sua potência, desde a 1ª Guerra Mundial, até a Guerra do Golfo, passando pelo confronto do Vietnã, responsáveis pelas mortes de várias gerações de homens pertencentes à família Jones. Homens concretos e qualitativamente incomparáveis, produtores de pequenas memórias, como queria Christian Boltanski.

Quanto ao trabalho, passando por Nova York, Moscou, Berlin, Serra Pelada, Japão, Argentina, Índia, Detroit, China, Leningrado e Bolívia, vê-se que todas aquelas prodigiosas descobertas de modo algum afastaram a humanidade do mundo da Necessidade em direção ao mundo da Liberdade, mas sim o contrário. Em lugar da promessa da felicidade, um mundo transformado em uma grande oficina de trabalho. Mas ainda há duas questões interessantes em tais cenas: a globalização e uma crítica aos Estados ‘socialistas’. Quanto ao primeiro, a amplitude das cidades e países citados dá seu testemunho, todavia as condições mais insultantes apresentam-se nos países da, antigamente chamada, periferia do capitalismo, cujas populações pauperizadas, assim como a dos trabalhadores Europeus, de modo algum se aproveitaram das benesses do progresso, a não ser que se ache um digno avanço filantrópico um boliviano paupérrimo ingerir latas de Coca-Cola. Para deixar a situação de certa forma ainda mais lastimável, não há mais pontos de fuga, ou pátrias que trouxessem a esperança de um mundo outro, visto que tanto na URSS, quanto na China, urdiram um processo de exploração, tal qual o ‘mundo capitalista’, além dos campos de trabalho forçado, alzones de um operário modelo, no caso Lev Pankratov, que por discordar do partido para lá foi mandado.

Com tais elementos em mente, é possível dizer que a hipótese acima lançada de uma visão crítica sobre o século XX faz sentido e possui base no material fílmico, é claro que de modo algum isso cancela outros modos de leitura ou de visão sobre o documentário, contudo essa é a visão de mundo que para nós parece dar sentido dentro do filme proposto. Essa visão de mundo, ainda, é ancorada em um desafio que perpassa o documentário: como é possível que com tal acúmulo de descobertas e avanços, a humanidade possa não só não ter se emancipado, mas sim produzido catástrofes até então nunca vistas?<sup>16</sup> É claro que um desafio dessa monta não é no documentário resolvido, mas é fundamental para a organização de seu argumento e de sua estruturação. Voltando aos grupos que organizam o filme, há um corte importante e que precisa ser melhor explorado.

Se até agora o ‘nós’ mostrava uma narrativa sobre o século XX e o ‘vós’, presumido, prestava muita atenção a ela, o ‘eles’ não havia dado as caras, aparecendo já com a metade do documentário transcorrido. Apesar da crítica aos processos totalitários do início e do meio do século, há que se notar certa perda de complexidade em relação ao resto do documentário mesmo, já que todos aqueles ditadores e figuras fascistas são criticados a partir da apresentação de características individuais e na chave da loucura e não a partir das determinações sociais e históricas presentes nos seus respectivos países e que tão bem haviam sido apresentadas na primeira metade do documentário. Até mesmo os trechos selecionados de Kafka, Freud, Kraus e Wilde remetem tais processos às características individuais e a certa servidão voluntária – como é o caso da história de Vetfer, que participou da juventude nazista e acabou refugiado e transtornado no Brasil -, levando a uma tensão não bem resolvida dentro da exibição.

Quanto a ‘Elas’, apesar da afinidade linguística com o ‘Eles’, ligam-se muito melhor ao ‘nós’ que esperam nos cemitérios, até porque nada teriam a ver com ditadores históricos. Contudo apresenta-se uma tensão: comparando à seleção de Guevara, King, Lennon, Gandhi e Timothy Leary, a seleção das personagens históricas femininas parece ser um tanto quanto mais aleatória, pincelando Channel e Sanger, por exemplo. Afora o fato de a posição feminina dentro do ‘nós’ aparecer de modo subalterno, pois apesar de galgarem postos no mercado de trabalho e de importantes conquistas quanto aos direitos civis e políticos, as posições relegadas a elas, em tal breve século XX,

---

<sup>16</sup> Salta aos olhos a proximidade desta colocação com a preocupação central de Adorno e Horkheimer: “O que nos propuséramos era, de fato, nada menos do que descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 12).

seriam majoritariamente vinculados ao ambiente doméstico. Ou seja, um machismo histórico é aí apresentado.

Continuando a projeção, é importante notar que o desafio acima elencado volta ao centro da exibição, pois o desenvolvimento da luz elétrica e o aperfeiçoamento tecnológico trazem à luz, o rádio e medicamentos para a humanidade. Luz que organiza um espetáculo em Paris e que mata um condenado à pena capital, rádios que trazem notícias do fim da guerra e que são fundamentais para a contraditória cultura de massas e os medicamentos que podem estar ligados a certo alívio corporal ou ao vício, pautado por uma sociedade mercantilizada e espetacularizada. Nenhuma promessa de felicidade ou emancipação. As religiões também possuem seu lugar, expressão e protesto da miséria mundana<sup>17</sup>, também não apresentam uma saída concreta para a resolução deste desafio, parecendo, às vezes, se perder em disputas institucionais pela representação pura de Deus, do que ajudando suas criaturas.

Dando continuidade ao argumento fílmico e aos seus desdobramentos, o documentário termina em um cemitério, com uma trilha sonora arrebatadora, contudo há uma certa quebra de expectativa com a citação do poeta russo Maiakovski: “Dizem que em algum lugar, parece que no Brasil, existe um homem feliz.” Essa quebra de expectativas, de fato, não traz nenhuma forma de resolução para o desafio organizado durante a exibição, contudo coloca um argumento importante no final da década de 1990: se há uma promessa de felicidade, em algum lugar, um outro mundo é possível, isto significa que a história ainda não chegou ao fim. Era como se o ‘vós’ tentasse interpelar o ‘nós’, de modo a impedir que o passado fosse esquecido e que incorrêssemos na destruição da humanidade, em suma, a barbárie. Como dizia Benjamin:

Em outras palavras, na representação da felicidade vibra conjuntamente, inalienável, a [representação da redenção]. Com a representação do passado, que a História toma por sua causa, passa-se o mesmo. O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvidos uns ecos das que estão, agora, caladas? E as mulheres que cortejamos não têm irmãs que jamais conheceram? Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos precedeu, uma fraca força messiânica, à

<sup>17</sup> Colocação inspirada no famoso trecho de Marx: “A miséria *religiosa* constitui ao mesmo tempo a *expressão* da miséria real e o *protesto* contra a miséria real. A religião é o suspiro da criatura oprimida, o ânimo de um mundo sem coração, assim como o espírito de estados de coisas embrutecidos. Ela é o ópio do povo” (MARX, 2010, p. 145).

qual o passado tem pretensão. Essa pretensão não pode ser descartada sem custo (BENJAMIN, 1980 apud LÖWY, 2012, p. 48).

## Considerações finais

Tendo em vista a análise aqui realizada, tínhamos como objetivo compreender o filme em sua imanência e complexidade interna, para tal lançamos mão da integração entre o nível conceitual e a análise de imagens. De posse de certas considerações metodológicas presentes nas obras aqui exploradas, chegamos a compreensão de alguns pontos sobre a organização e a construção argumentativa do documentário *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão. Os quais girariam em torno, grosso modo, de uma visão crítica sobre o breve século XX, com seu desenvolvimento contraditório e, de certa forma, catastrófico.

É claro que de modo algum tínhamos como objetivo forjar uma análise final e portadora da verdade sobre o documentário em questão, até porque seleções outras poderiam ser feitas em torno da mesma película, conformando, assim, uma argumentação e uma compreensão totalmente distinta da aqui feita. Esperamos que, ao menos, a argumentação aqui exposta tenha uma consistência interna convincente e que seja profícua quanto aos questionamentos e ao pensamento sobre o documentário em questão.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Introdução à controvérsia sobre o positivismo na sociologia alemã. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 209–259.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.

BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: **O que é cinema?**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 95–113.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Magia, Arte e Técnica**. Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 36–50.

COHN, Gabriel. **Crítica e resignação**: Max Weber e a teoria social. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- DURKHEIM, Émile. **O suicídio**: estudo de sociologia. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: **Ditos e escritos III**. São Paulo: Editora Forense, 2001, p. 264–298.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930 – 1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 13–124.
- GIANNOTTI, José Arthur. Contra Althusser. In: **Exercício de Filosofia**. Petrópolis; São Paulo: Vozes; Cebrap, 1980, p. 85–103.
- GOMBRICH, Ernst. **Arte e Ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GRESPLAN, Jorge. A dialética do avesso. In: **Crítica Marxista**, n. 14, v. 1, p. 26– 7, jan., 2002.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XIX (1914 – 1921). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2012.
- MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. **Revista brasileira de ciência sociais**, n. 51, v. 1, p. 87–98, jan., 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2003.p. 101–119.
- MÜLLER, Marcus L. Exposição e método dialético em ‘O Capital’. In: **Boletim SEAF – MG**, n. 2, v. 1, p. 17–41, dez.,1982.
- MARX, Karl. Crítica filosofia do direito de Hegel – Introdução. In: **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 145–159.
- NICHOLS, Bill. Que tipo de documentários existem?. In: **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus Editora, 2014, p. 135–178.
- SORLIN, Pierre. Film et idéologie. In: **SociologieduCinéma**. Paris, Aubier, 1982, p. 199-242.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o ‘espírito’ do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WEBER, Max. A objetividade do conhecimento nas ciências e políticas sociais. In: **Ensaio sobre a teoria das ciências sociais**. São Paulo: Centauro, 2003, p. 1-75.

## Como referenciar este artigo

MARINO, Rafael. Modernidade, brevidade e catástrofe: uma análise do documentário *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, de Marcelo Masagão. **Rev. Sem Aspas**, Araraquara, v. 7, n. 1, p. 115-134, jan./jun., 2018. ISSN: 2358-4238. DOI: 10.29373/semaspas.unesp.v7.n1.jan/jun.2018.11562

**Submetido em:** 15/07/2018

**Aprovado em:** 08/11/2018