

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL  
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

LUÍZA MOREIRA BITTENCOURT

PONTO DE VISTA, MONTAGEM, MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NOS  
FILMES SHOAH(1985), S21: A MÁQUINA DE MORTE DO KHMER VERMELHO  
(2003) E NOIRBLUE - OS DESLOCAMENTOS DE UMADANÇA (2018)



Niterói  
2024

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

B624p Bittencourt, Luíza Moreira  
PONTO DE VISTA, MONTAGEM, MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NOS  
FILMES SHOAH (1985), S21: A MÁQUINA DE MORTE DO KHMER  
VERMELHO (2003) E NOIRBLUE - OS DESLOCAMENTOS DE UMA DANÇA  
(2018) / Luíza Moreira Bittencourt. - 2024.  
120 f.: il.

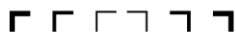
Orientador: Fernando Morais Da Costa.  
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2024.

1. Ponto de vista. 2. Montagem. 3. Memória. 4. Experiência  
estética. 5. Produção intelectual. I. Da Costa, Fernando  
Morais, orientador. II. Universidade Federal Fluminense.  
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da mestranda **LUÍZA MOREIRA BITTENCOURT**, na forma em que se segue:

Aos 23 (vinte e três) dias do mês de setembro de dois mil e vinte e quatro às 14 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, em banca formada por videoconferência, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **LUÍZA MOREIRA BITTENCOURT** formada pelos seguintes professores doutores: Fernando Morais da Costa (orientador - presidente da banca - UFF), Eliany Salvatierra Machado (UFF) e Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos (UFRJ). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**PONTO DE VISTA, MONTAGEM, MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NOS FILMES SHOAH (1985), S21: A MÁQUINA DE MORTE DO KHMER VERMELHO (2003) E NOIRBLUE - OS DESLOCAMENTOS DE UMA DANÇA (2018)**". Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações das professoras. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer: A banca destaca a importância do tema, a escolha de filmes relevantes e heterogêneos e a centralidade de revisitar, no momento contemporâneo, os diferentes passados traumáticos. A banca estimula a continuidade da pesquisa, atentando às considerações e eventuais correções apontadas durante a defesa. Assim, a banca considerou a aluna **APROVADA (X) NÃO APROVADA ( )**. Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Fernando Morais da Costa, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

**Fernando Morais da Costa (Orientador - presidente da banca - UFF)**

Documento assinado digitalmente



ELIANY SALVATIERRA MACHADO  
Data: 24/09/2024 09:31:01-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Eliany Salvatierra Machado - UFF**

**Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos - UFRJ**

**LUÍZA MOREIRA BITTENCOURT**

**PONTO DE VISTA, MONTAGEM, MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NOS  
FILMES *SHOAH* (1985), *S21: A MÁQUINA DE MORTE DO KHMER VERMELHO*  
(2003) E *NOIRBLUE - OS DESLOCAMENTOS DE UMA DANÇA* (2018)**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção de grau de mestre. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas.

Orientador: Profº Dr. FERNANDO MORAIS DA COSTA

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo identificar e analisar o ponto de vista em trechos dos documentários *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, *S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh, e o curta-metragem *NoirBLUE - deslocamentos de uma dança* (2018), de Ana Pi. Para contextualizar e dar corpo a essa análise, passamos por uma breve introdução a respeito do *cinéma vérité* e do cinema direto. Em seguida, adentramos no conceito de ponto de vista, oferecendo exemplos de trechos dos três filmes citados anteriormente. Adiante, entraremos na montagem cinematográfica, identificando alguns exemplos de edição específicos presentes nos filmes. Por fim, pensaremos sobre a construção de memória coletiva e a experiência estética produzida pelas imagens.

**Palavras-chave:** Ponto de vista; montagem; memória; experiência estética;

## ABSTRACT

This paper aims to identify and analyze the point of view in excerpts from the documentaries *Shoah* (1985), by Claude Lanzmann, *S21: The Khmer Rouge Death Machine* (2003), by Rithy Panh, and the short film *NoirBLUE - Displacements of a Dance* (2018), by Ana Pi. To contextualize and give substance to this analysis, we begin with a brief introduction to cinéma vérité and direct cinema. Next, we delve into the concept of point of view, providing examples from the three films mentioned earlier. Furthermore, we will explore cinematic editing, identifying specific examples of editing present in the films. Finally, we will reflect on the construction of collective memory and the aesthetic experience produced by the images.

**Keywords:** Point of view; editing; memory; aesthetic experience;

## AGRADECIMENTOS

Uma vez ouvi que o processo da escrita é mais sobre solidão do que qualquer outra coisa. Fiquei tomada por essa ideia e lembro de nesse dia ter voltado para casa aérea, os pés longe do chão. Uma mania minha é pensar muito e falar pouco e numa dessas me lembrei de todas as trocas interessantes e instigantes que já tive com tantas pessoas e amigades que passaram e passam por mim. Percebi que discordei solenemente do que tinha acabado de escutar. No dia seguinte, não tinha ninguém em casa e nasceu a primeira página deste trabalho.

Um carinho imenso por todas e todos aqueles que passam por mim, sobretudo aqueles que sabem desse meu gesto de afeto que é agradecer sorrindo com o peito, sentindo tudo, dizendo quase nada.

Fernando, por me acolher como orientador de toda a caminhada da dissertação e pesquisa. Anita, por me fazer apaixonar pela teoria do cinema e por numa dessas, sem saber, me apresentar ao meu companheiro. Rafa.

Ana, Mauro e todo mundo que me faz ser.

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS.....</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<i>Shoah</i> .....	15
<i>S21: A máquina de morte do khmer vermelho</i> .....	22
<i>NoirBLUE - Deslocamentos de uma dança</i> .....	27
Sobre a escolha dos três filmes.....	34
<b>CAPÍTULO 1 - PONTO DE VISTA: UMA CONSTRUÇÃO DO OLHAR.....</b>	<b>37</b>
1.1 - <i>Cinéma vérité</i> , cinema direto e ponto de vista interno.....	42
1.2 - O ponto de vista em <i>Shoah</i> .....	49
1.3 - O ponto de vista em <i>S21: a máquina de morte do khmer vermelho</i> .....	56
1.4 - O ponto de vista em <i>NoirBLUE - deslocamentos de uma dança</i> .....	61
<b>CAPÍTULO 2 - MONTAGEM: ATRAÇÃO, DIALÉTICA E INTERVALO.....</b>	<b>71</b>
A montagem no cinema - uma breve introdução.....	71
2.1 - A atração.....	77
2.2 - Dialética nas imagens.....	80
2.3 - A potência do intervalo na montagem.....	85
<b>CAPÍTULO 3 - A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA COLETIVA.....</b>	<b>88</b>
3.1 - O conceito de <i>mimesis</i> e a não-representação presente nos filmes.....	103
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>111</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>115</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>119</b>



## LISTA DE FIGURAS

Figuras 1, 2 e 3: As imagens das quatro fotografias capturadas pelo membro do Sonderkommando em Auschwitz, em agosto de 1944, diante da câmara de gás do crematório V.

Figura 4: Imagem que mostra uma das salas onde os prisioneiros eram torturados na prisão de Tuol Sleng.

Figura 5: Uma das pinturas do ex-prisioneiro Bou Meng que retrata a mesma sala da imagem acima, com um corpo sendo torturado no chão.

Figura 6: Fragmento do documentário *Chronique d'un été*. Na imagem, Jean Rouch e Edgar Morin aparecem em frente à câmera conversando com uma personagem.

Figura 7: Na imagem, os personagens são pessoas comuns, não-atores, caminhando pelas ruas. Nesse fragmento é possível entendermos a importância da conquista de novos equipamentos, que possibilitou esse tipo de filmagem, em local aberto.

Figura 8: Imagem da sinagoga de Wlodawa, na Polônia, que foi reconstruída e preservada como um museu.

Figuras 9 e 10: A mesma Sinagoga, de Wlodawa, aqui nas imagens presentes em *Shoah*, que aparecem em close, vemos de perto janelas e fachada.

Figura 11: Vista de dentro para fora do carro, quando o diretor e o personagem andam pelas ruas, de carro, comentando sobre os locais por onde passam. Na imagem, percebemos que estamos vendo como se estivéssemos dentro do carro também. Notamos o parabrisas no canto inferior da tela. Portanto, temos um ponto de vista interno nesse momento.

Figura 12: Mesma cena em que passeiam de carro pelas ruas, o movimento de câmera nos mostra o personagem que está ao lado do cineasta.

Figuras 13, 14 e 15: Fragmentos de *S21* que ilustram a passagem analisada. Nelas vemos o movimento da câmera, que começa focando nas mãos do personagem apontando para a fotografia, depois a câmera em movimento, até chegar no rosto da pessoa entrevistada.

Figura 16: Imagem que mostra em plano aberto os três personagens que foram torturadores na época do massacre do Camboja se aproximando da câmera. A locação é o campo externo para onde os prisioneiros eram levados e torturados.

Figura 17: Aqui, a imagem em primeiro plano que mostra o personagem ex-torturador mais de perto, encenando para a câmera o processo do que faziam com os prisioneiros na época do extermínio.

Figura 18: Imagem do início do filme *NoirBLUE*, quando o que vemos são pontos de luz coloridos em movimento.

Figura 19: Primeira imagem da cineasta dançando em plano aberto, com a câmera fixa, posicionada pela diretora, na rua da África subsaariana.

Figura 20: A diretora Ana Pi ajustando o tripé que segura a câmera fixa para filmá-la enquanto dança na ponte.

Figuras 21, 22 e 23: Sequência de imagens que mostram o movimento da câmera que, desta vez, está com movimento livre, sendo segurada em mãos. Os passos da dança são filmados por outra pessoa.

Figura 24: frame de um dos dançarinos executando os movimentos da *Roukaskass*.

Figura 25: o momento em que outro dançarino toma o lugar principal do palco e continua a dança, que segue como uma brincadeira, sempre entrelaçando passos de dança de rua com movimentos acrobáticos.

Figura 26: Imagem trêmula, mostrando o ponto de vista de Ana ainda dentro do avião, no momento de aterrissagem. A cidade ao fundo.

Figura 27: Imagem trêmula, mostrando o ponto de vista de Ana ainda dentro do avião, no momento da aterrissagem. A cidade ao fundo.

Figura 28: Fragmento do trecho da entrevista com Michael Podchlebnik, em *Shoah*, quando ele acaba de dizer que se estiver vivo é melhor sorrir.

Figura 29: A câmera que acompanha os gestos do personagem Vann Nath, que lê os escritos do caderno com as anotações dos militares sobre os prisioneiros de S21.

Figura 30: Uma das fotografias de Ana Pi encaixada na montagem do filme na passagem em que a narração fala a palavra “preto” e cada nova imagem surge acompanhando a voz.

Figura 31: Texto que aparece no início de *Shoah*, sem som, contextualizando a história do personagem sobrevivente.

Figura 32: Imagem do sobrevivente Simon Srebnik chegando anos depois no local onde foi torturado e dizendo, enquanto encara o espaço: “é difícil de reconhecer, mas foi aqui”.

Figura 33: Primeira imagem do documentário S21: A máquina do Khmer Vermelho, que é um texto sobre a situação anterior à que será tratada nas cenas seguintes do filme: “Antes da guerra, Camboja era independente, um país neutro com uma população de 7,7 milhões de pessoas.

Figura 34: Imagem em travelling da cidade ilustrando o parágrafo acima com a legenda: “1970: Golpe de Estado contra o Príncipe Sihanouk”

Figura 35: Fragmento da cena em que Panh acompanha um personagem andar pelos corredores de onde eram as celas da prisão e reencenar como ele falava com os prisioneiros. Na legenda: “Pare de gritar ou eu irei voltar e bater em você!”.

Figura 36: Tela preta, mas com legenda em azul, da narração voz *over* feita pela diretora do curta, Ana Pi: “é o futuro”.

Figura 37: Primeira imagem de performance no filme de Ana Pi. Até então, havia uma tela preta que precedia uma imagem de pontos de luz coloridos não-estáticos.

Figura 38: A diretora Ana Pi performando sua dança e, na legenda: “muitas conexões são feitas”.

Figura 39: Cena de *Shoah*, do sobrevivente do holocausto no momento presente da filmagem, revivendo o que parecia ser costume na época; cantar enquanto conduzia a canoa para os alemães. Na legenda: “Eles pensaram que os alemães o fizeram cantar no rio”.

Figura 40: Cena de *S21*, mostra um sobrevivente do extermínio do Camboja, mas, sendo uma pessoa que trabalhou como torturador, mostrando à câmera algo que acontecia na época. Na legenda: “Nós pegávamos uma barra de ferro e batíamos nele [prisioneiro] em sua nuca”.

## INTRODUÇÃO

Os documentários *S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh, e *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, contam a história de dois extermínios: o do genocídio do Camboja, que matou quase dois milhões de cambojanos, e o holocausto, que resultou na morte de seis milhões de judeus, respectivamente. Ambos os filmes têm os testemunhos de pessoas que escaparam com vida desses extermínios como fio condutor de suas narrativas. Sobretudo em *Shoah* temos ainda, ao invés de imagens de arquivo ou representações do holocausto, os relatos dos sobreviventes em alta evidência no filme, algo até então inédito, pois grande maioria dos filmes sobre o holocausto tentavam reproduzir em suas cenas o que aconteceu. Embora a metodologia vista em *S21* também seja a de testemunhos conduzindo o filme, nos trechos de *Shoah*<sup>1</sup> que traremos para analisarmos aqui, não temos em evidência materiais de apoio para ilustrar os acontecimentos narrados que não os próprios personagens e o lugar onde as cenas são filmadas. Em “material de apoio” queremos dizer especificamente imagens e documentos de arquivo. Ao invés disso, temos a palavra, os relatos dos sobreviventes, como elementos importantes e fundamentais para o desenvolvimento dos documentários.

Essa dinâmica de testemunhos verbais desenha o chamado “irrepresentável”, no que diz respeito ao conceito estético das imagens e do que pode ser ilustrado a partir dos relatos desses sobreviventes. Por isso pensaremos sobre a possibilidade de os próprios personagens estarem então assumindo a posição de material documental, tanto em *Shoah* quanto em *S21*, como verdadeiras memórias-vivas a partir do que revelam.

O fato de termos o depoimento como componente principal desses dois documentários, embora existam imagens que ilustram o que é dito, leva o espectador a uma experiência estética sensível. Aqui entendemos isso porque levamos em consideração a narração como a palavra dita enriquecedora, que conta os eventos, no lugar de termos tentativas de representações miméticas<sup>2</sup>. Sendo assim, pensamos nessa experiência como um ato de compartilhar a sensibilidade que, como sugere Jacques Rancière (2009), é uma “partilha do sensível”, algo que nos toca ao mergulharmos no que vemos e escutamos. O

---

<sup>1</sup> Utilizaremos a primeira 1h30min do filme como recorte para a análise deste trabalho.

<sup>2</sup> Na filosofia, temos a *mimesis* como princípio de que a arte deve ser uma imitação e/ou cópia da vida real. Ao longo dos capítulos entraremos na ideia de *mimesis* que Jacques Rancière trabalha em seu livro *A partilha do sensível*.

contato com essas experiências, por sua vez, também só pode ser partilhada justamente por seus pontos em comum, de identificação com o outro. Consideramos que se manifesta como o encontro de um grupo de pessoas que se aproxima pela familiaridade de gostos excepcionais e comuns entre si ao mesmo tempo. Rancière denomina a partilha do sensível como

O sistema de evidências que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda na partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (Rancière, 2005, p.5)

Há nesse contexto um processo de identificação através das sensações despertadas a partir do conteúdo oferecido e do exercício feito para imaginar o que não é dado de pronto nas cenas. O mesmo acontece no filme de Ana Pi, *NoirBLUE*, que começa com a narração feita em primeira pessoa pela diretora, convidando o espectador a embarcar no desenvolvimento de um reconhecimento com algumas das questões trazidas nas cenas - ancestralidade, memória, pertencimento e reterritorialização. *NoirBlue*, com sua abordagem inegavelmente poética, também nos ajuda a costurar a ideia de memória e tempo, bem como o livro de Leda Maria Martins, *Performances do tempo espiralar; poéticas do corpo-tela*. No curta de Ana Pi nos interessamos também pelo corpo que se movimenta ocupando o espaço, evocando esses pontos de ancestralidade e memória, tanto individual quanto coletiva. A construção dessa memória coletiva, por sua vez, se dá também nos filmes de Pahn e Lanzmann. Enquanto isso, a conexão com o texto de Leda Martins se dá a partir da articulação sobre o corpo que se mexe e dança como monumento que atravessa o espaço-tempo. Sobre um corpo que, ainda, contém uma multiplicidade de sentidos e atua como condutor de conhecimento já que “o corpo é, por excelência, local e ambiente da memória” (Martins, 2021, p.89). Nesse movimento, identificamos uma forma de resgatar e construir memórias, sejam elas pessoais, políticas ou sócio-culturais. Portanto, nos três filmes trazidos para reflexão, percebemos que a experiência estética é conduzida tanto pelas imagens, que mostram um contato intenso com o outro, quanto pela narração e oralidade. Identificamos a força do encontro e também da palavra e, assim, entendemos a importância do registro de histórias contadas de maneira verbal, por quem as viveu. Há uma perpetuação

do tempo nesse fazer. As relações são estabelecidas com as pessoas entrevistadas para o filme durante o processo de captura de imagens e sons, como “ver imagens e ouvir vozes de um tempo distante e, a partir delas, produzir narrativas, memórias sobre fatos, pessoas, coisas, situações e lugares próximos” (Cunha, 2005, p. 8). Essa produção de memórias traz a reflexão sobre o quão complexo é esse processo de reprodução de fatos a partir desses registros, porque o mesmo pode ser crucial para construir um novo olhar, aprimorando a memória, criando novas perspectivas. Por isso a importância, relevância e responsabilidade atribuída a produção de filmes documentais que retratam recortes sociais, pessoas. A visualização de imagens que se tornam arquivos que revelam, tornam sensível, possibilitam uma experiência diversa e produz uma memória como experiência eminentemente visual (Cunha, 2005, p. 10). Ainda, notamos que dos filmes aqui trazidos para análise, nem sempre temos ilustrações de tudo o que é contado. As narrações não têm como objetivo legendar o que está sendo exibido em tela, pelo contrário, elas funcionam como ferramenta para impulsionar a imaginação do espectador. Nem tudo o que está posto no filme como fragmentos fundamentais da narrativa, uma lembrança do personagem, uma passagem do momento histórico importante de ser pontuada e exibida. A ausência de imagens que representariam esses acontecimentos não é visto aqui como uma falta, mas como um caminho que permite o florescimento da imaginação, do pensamento quase que autônomo daqueles que se propuserem a assistir a esses filmes. A experiência visual age como um convite para uma partilha de descoberta de novas memórias, de acesso ao novo.

Gosto de histórias e filmes de memória, mais precisamente documentários, justamente porque me interessa pensar sobre as pessoas e o tempo. As leio, ouço e os assisto pela vontade de passear pelos ontens e amanhã onde moram acontecimentos que não vivi, mas que sei que estão lá, na tentativa de adentrar em algo antes desconhecido. As memórias são individuais até que alguém as conte, seja pela escrita ou através da oralidade, para então se tornarem coletivas. São pedacinhos íntimos de cada um que, quando compartilhados, tecem o todo, e é assim que nascem as histórias. Pelo caminho da partilha, somos convidados a estender o olhar para o ontem, procurando explorar as condições humanas de vida que moram em espaços que ainda não pisamos, mas que, de alguma forma, nos conecta e nos toca. Porque ser é, antes de tudo, plural. É com a memória que caminhamos em direção ao projeto de construção e não de esquecimento, honramos os saberes ancestrais e transmitimos quem somos, de onde viemos e entendemos para onde estamos indo.

Desde criança amo ver fotografias, imaginar momentos passados e fabular futuros possíveis. E uma das histórias que mais gosto de ouvir é da minha mãe dizendo quando sua

avó chegou de África e fez morada em Minas, onde foi lavadeira e amava o que fazia porque era lavando roupas que comprava seu pão. Eu, menina, ouvi a história que uma outra menina ouviu de sua avó, enquanto sentada no degrau do quintal de casa, olhava atenta a cada movimento contido, preciso e dedicado do vai e vem da roupa no tanque, para depois ser estendida no varal. O toque no tecido, a dança das mãos torcendo, cuidando, o movimento do corpo. Naquele degrau, duas meninas se apaixonaram pela magia da oralidade. E eu não sei lavar roupas, mas sei ouvir, ver e imaginar histórias. Talvez por isso o interesse em buscar entender pontos de vista para além dos meus, analisar imagens de filmes que falam sobre o coletivo, experienciar sensibilidades.

Assim, temos como objetivo trazer a análise de fragmentos que desses três filmes escolhidos em que ficam evidentes o resgate da memória através do audiovisual. Do mesmo modo, analisaremos o ponto de vista presentes nesses filmes identificando-o em fragmentos elencados nos capítulos e falaremos sobre a importância da montagem para que o ponto de vista se faça presente. A partir disso, falaremos sobre a experiência estética que temos quando assistimos aos fragmentos desses filmes, pensando sobre quais elementos são relevantes e de que modo eles nos levam a essa partilha sensível. Para isso, identificaremos a representação como elemento principal de análise, fazendo uma ponte com a ideia de *mimesis* de Jacques Rancière. Voltaremos para o ponto de vista presente no caso das representações e, por fim, terminaremos falando sobre a possibilidade de construção de memória coletiva a partir das produções audiovisuais citadas.

Começaremos, ainda na **INTRODUÇÃO**, com uma breve contextualização de *Shoah*, *S21: a máquina de morte do khmer vermelho* e *NoirBLUE - deslocamentos de uma dança*, costurando com os textos de apoio de cada um que foram propostos inicialmente. Falaremos sobre os três também abordando um resumo histórico sobre os acontecimentos inseridos nos filmes, no intuito de inserir esse universo no estudo. Assim, traremos números, a fim de estabelecer uma análise comparativa e preliminar ajudando na compreensão e dimensão do objeto que estamos trabalhando. A seguir, entraremos no capítulo 1: **PONTO DE VISTA: UMA CONSTRUÇÃO DO OLHAR**, onde começaremos com uma breve introdução sobre o conceito de ponto de vista, sobretudo no cinema documental. Traremos exemplos de pontos de vista, de que modo eles se manifestam, bem como a maneira que podem ser identificados e são inseridos nas cenas. Antes da análise propriamente dita dos filmes nesse quesito, entraremos brevemente na questão da ética no documentário e de que modo ela se insere nesse contexto de ponto de vista, no que diz respeito à escolha do cineasta, tanto no momento de filmagem quanto no de pós, tendo como objetivo demonstrar sua



perspectiva e personalidade no filme. O ponto de escuta também entra no capítulo, sendo mencionado como um importante elemento para a definição do tom e do viés que será seguido no filme, entrando com exemplos teóricos para facilitar sua compreensão e, conseqüentemente, identificação nos fragmentos analisados. Em seguida, passaremos pela contextualização do *cinéma vérité* e do cinema direto, em sua teoria, mostrando a relevância desse momento histórico no cinema, sobretudo por conta dos avanços tecnológicos em meados dos anos 50 e 60, que permitiram novas maneiras de filmagem e abordagem dos personagens. Portanto, apontando as novas maneiras de se fazer cinema, e o quanto isso influenciou diretamente o documentário e a articulação do ponto de vista. Por fim, entraremos na análise mais detalhada das cenas, com a identificação do ponto de vista em *Shoah*, *S21* e *NoirBLUE* individualmente, trazendo fragmentos que mais interessam para esse estudo. Dividiremos em subcapítulos cada filme, na intenção de facilitar a compreensão de cada um e colocando também suas respectivas imagens para tornar o desenvolvimento do assunto mais imediato e lúdico.

Em seguida, o capítulo 2: **MONTAGEM: ATRAÇÃO, DIALÉTICA E INTERVALO**, onde naturalmente falamos sobre a importância da montagem, justamente para que o ponto de vista seja bem definido nas cenas e no filme como um todo. Faremos uma contextualização histórica geral sobre o avanço da montagem e falaremos sobre tipos de edição. A escolha dos cortes que entram ou não no filme, os enquadramentos, a linha narrativa, são pontos citados. Entraremos especificamente na análise e identificação dos tipos de da montagem em cada filme, sem separá-los por subcapítulos. Isso porque, nesse momento, consideramos como melhor opção separarmos esse mesmo capítulo a partir dos nichos da montagem. Sendo assim, formam-se três tópicos que fazem sentido e se relacionam com os trechos separados: **2.1 Montagem de atração**, **2.2 A dialética nas imagens** e **2.3 A potência do intervalo na montagem**, dialogando principalmente com as teorias de montagem do cineasta soviético Sergei Eisenstein, citadas no início do capítulo 2.

Por último, o capítulo 3: **A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA COLETIVA**. Neste último capítulo fazemos uma reflexão acerca dos assuntos anteriormente abordados e analisados no trabalho. Temos como intuito identificar de que maneira, através da visualização dos filmes aqui colocados para estudo, somos capazes de construir uma memória coletiva. Isto é, de que forma a experiência visual, estética, nos proporciona essa bagagem para construir uma memória coletiva e social. Teremos um contexto teórico e uma discussão a respeito da representação e da não-representação, primeiro dialogando diretamente com o documentário *Shoah*, que não utiliza imagens de arquivo,

depois identificando as formas de representação nos outros dois, *S21* e *NoirBLUE*. Entraremos no conceito de mimesis, visto principalmente pelo filósofo francês Jacques Rancière, discutido em seu livro *A Partilha do Sensível*. Uma vez vistas essas questões, concluiremos fazendo uma reflexão voltando ao estudo inicial, o ponto de vista, que possivelmente se faz presente na representação e também na não-representação abordada neste último capítulo.

A metodologia utilizada que compõe a estrutura deste trabalho é feita da seguinte maneira: 1) introdução, contextualização e abordagem teórica; 2) identificação e análise do e sobre o objeto em questão; 3) reflexão e conclusão. O método é realizado em todo o trabalho e repetido nos capítulos presentes no corpo da dissertação. A finalidade, portanto, é estudar a teoria do cinema utilizando exemplos de filmes e textos. Para isso, colocamos em evidência fragmentos que se relacionam diretamente com as áreas que aqui são interessantes para nós: ponto de vista, montagem e experiência estética. Além disso, nos interessa refletir sobre a maneira como o cinema é uma ferramenta potente para construção de memória quando tecido de maneira contundente por meio desses elementos aqui estudados.

### ***Shoah***

O longa *Shoah*, de Claude Lanzmann, tem em seu conteúdo um assunto que se endereça a um momento tido como “irrepresentável” da história. É inimaginável o que aconteceu com a população judaica durante o holocausto. Famílias inteiras sendo brutalmente assassinadas por asfixia nas câmaras de gás, por fuzilamento, o clima de grande tensão dentro e fora das casas, nas ruas, na cidade, o terror latente e a esperança de algumas que tentaram fugir para conseguir se salvar do partido nazista alemão. Mesmo setenta anos depois do holocausto, no ano de 2013, a população judaica ainda continuava muito menor do que em 1939, ano de início do início da Segunda Guerra Mundial, atingindo aproximadamente 13,8 milhões de pessoas. Em Israel, nesse mesmo ano de 2013, a população alcançou a marca simbólica de 6 milhões de judeus<sup>3</sup>, mesma quantidade de pessoas que foi executada pelo exército nazista. É impactante pensar que, antes da Segunda Guerra, o número aproximado de judeus, no mundo todo, era de 16 milhões de pessoas. Dos dados mais recentes sobre a

---

<sup>3</sup> Dados obtidos através do site G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/04/setenta-anos-apos-o-holocausto-ha-menos-judeus-do-que-antes-da-guerra.html>> Acessado em 02/08/2024.

quantidade de judeus aproximada no mundo atualmente são 15,7 milhões, informação de setembro de 2023<sup>4</sup>. Já tendo passado 84 anos depois do início da Guerra, ainda não foi atingido o número de pessoas de origem judaica que havia em 1939. Essa é mais uma maneira de chegarmos perto de palpar o tamanho dessa execução em massa.

São dados impressionantemente dolorosos que ficaram para a história que nos levam a pensar que nenhuma imagem poderia atestar. Difícil revelar, através da imagem, o que foi esse momento histórico mundial. Quem dirá ainda tentar reproduzir. Por isso, Lanzmann acredita que mesmo as imagens de arquivo são dispensáveis por servirem somente “para provar, e para provar precisamente aquilo que não carece de prova” (Didi-Hubermann, 2003). Com efeito, podemos começar refletindo sobre o fato de que, na realidade, o que existe e é incontestável, mesmo após anos desde o acontecimento histórico, são os sobreviventes e seus testemunhos. Como diz o filósofo e linguista Tzvetan Todorov, “os fatos que constituem o passado não nos chegam em estado bruto; apresentam-se em forma de relatos” (Todorov, p. 169, 2002. Trad. do autor)<sup>5</sup>. De todo modo, é complicado contar uma história, produzir um discurso a respeito de qualquer assunto sem que isso seja feito de maneira enviesada. O próprio processo de entendimento sobre o tema em si já passa por um raciocínio pessoal que, por sua vez, não é e nunca será isento de parcialidade. Trabalharemos isso um pouco mais a fundo no capítulo 1: **PONTO DE VISTA: UMA CONSTRUÇÃO DO OLHAR**. Por isso a dificuldade de representação sobre o holocausto como um evento passível de estar presente em filmes de ficção e documentários. É uma atividade que ganha tal complexidade específica, ainda porque se trata de um genocídio.

Como abordar o impossível que a guerra havia tornado possível? A inquietação que tomou conta do pensamento europeu após a Segunda Guerra Mundial, sobretudo quando os documentos do horror começaram a ser divulgados, representou muito mais que simples perplexidade. Tendo que enfrentar as evidências da barbárie nazista, parte dos intelectuais da época viu-se compelida a reconsiderar as bases de um humanismo que a realidade colocava radicalmente em xeque. Mais ainda: a própria noção de humanidade tornou-se frágil e, diante do saldo de onze milhões de mortos, alguns se lançaram à urgência de repensá-la. (Moraes, p. 149, 2000)

---

<sup>4</sup> Dados obtidos através do site Menorah. Disponível em: <<https://menorah.com.br/populacao-judaica-global-atinge-157-milhoes-antes-do-ano-novo-46-deles-em-israel/>> Acessado em 02/08/2024.

<sup>5</sup> Frase de Todorov traduzida do espanhol: “los hechos que constituyen el pasado no nos llegan en estado bruto; se presentan en forma de relatos”. (TODOROV, p. 169, 2002)

O filme de Lanzmann foi feito de modo a gritar o desespero da barbárie durante o Holocausto por meio de sussurros, traduzidos por olhos marejados ou pela escolha de não dizer nada dos sobreviventes diante a câmera. *Shoah* se torna então, em si mesmo, um grande arquivo sobre esse período de terror:

*Shoah*, por sua vez, vai ao fundo do abismo da palavra e da memória desta palavra. O tempo é presentificado nos rostos das testemunhas, a memória reage enquanto processo de afundamento: é o rasgar da ferida, do trauma da catástrofe, onde o único retorno possível se dá ou no silêncio (na recusa em contar, em lembrar) ou a partir das lágrimas dos sobreviventes, que quando retornam da entrada do abismo da memória, voltam exauridos, extenuados, e seus rostos revelam marcas outrora imperceptíveis– vestígios de desespero, de plegadas de um horror trespassado e insustentável à própria memória. Supostamente não existe imagem-arquivo. (Filho, p. 271, 2018)

Apesar disso, Lanzmann se posicionava contra as imagens de arquivo. Diante a esse posicionamento, há a polêmica que circunda a ideia que Georges Didi-Huberman elabora em seu livro *Imagens apesar de tudo*, um dos mais importantes a respeito da representação e da imaginação. Nele, Huberman defende que o filme de Lanzmann, *Shoah*, “é toda imagem existente, é todo o cinema único e possível que pode dar algum tratamento ao genocídio perpetrado pelos nazistas” (Filho, p. 284, 2018) e que, sendo assim, os demais filmes com o mesmo tema seriam motivo de desprezo por parte dos intelectuais franceses<sup>6</sup> que defendem que a Shoah enquanto catástrofe é um acontecimento sem imagens. Lanzmann, portanto, acredita que em seu filme há “imagens absolutas”, negando a condição de existência e o valor do arquivo. Porém, não seria justamente por conta da existência de arquivos que poderíamos, enfim, reelaborar a história e permitir que ela nos toque?

Existem quatro imagens fotografadas no campo de extermínio, feitas por Alex, judeu grego membro do Sonderkommando, sendo duas de dentro da câmara de gás e duas do lado de fora, tiradas da altura do quadril.

---

<sup>6</sup> Os intelectuais são Claude Lanzmann, Gérard Wajcman e Élisabeth Pagnoux com as publicações na revista *Les temps modernes*, Março-Maio, 2001. A polêmica com a tríade francesa começou com o ensaio idêntico ao do livro escrito por Didi-Huberman para o catálogo da exposição *Mémoire des Camps: Photographies des Camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)*, organizado por Clément Chéroux, onde falava da importância testemunhal de quatro imagens obtidas pelo Sonderkommando de Auschwitz, “seleção” de presos judeus que tinham a visão final do extermínio

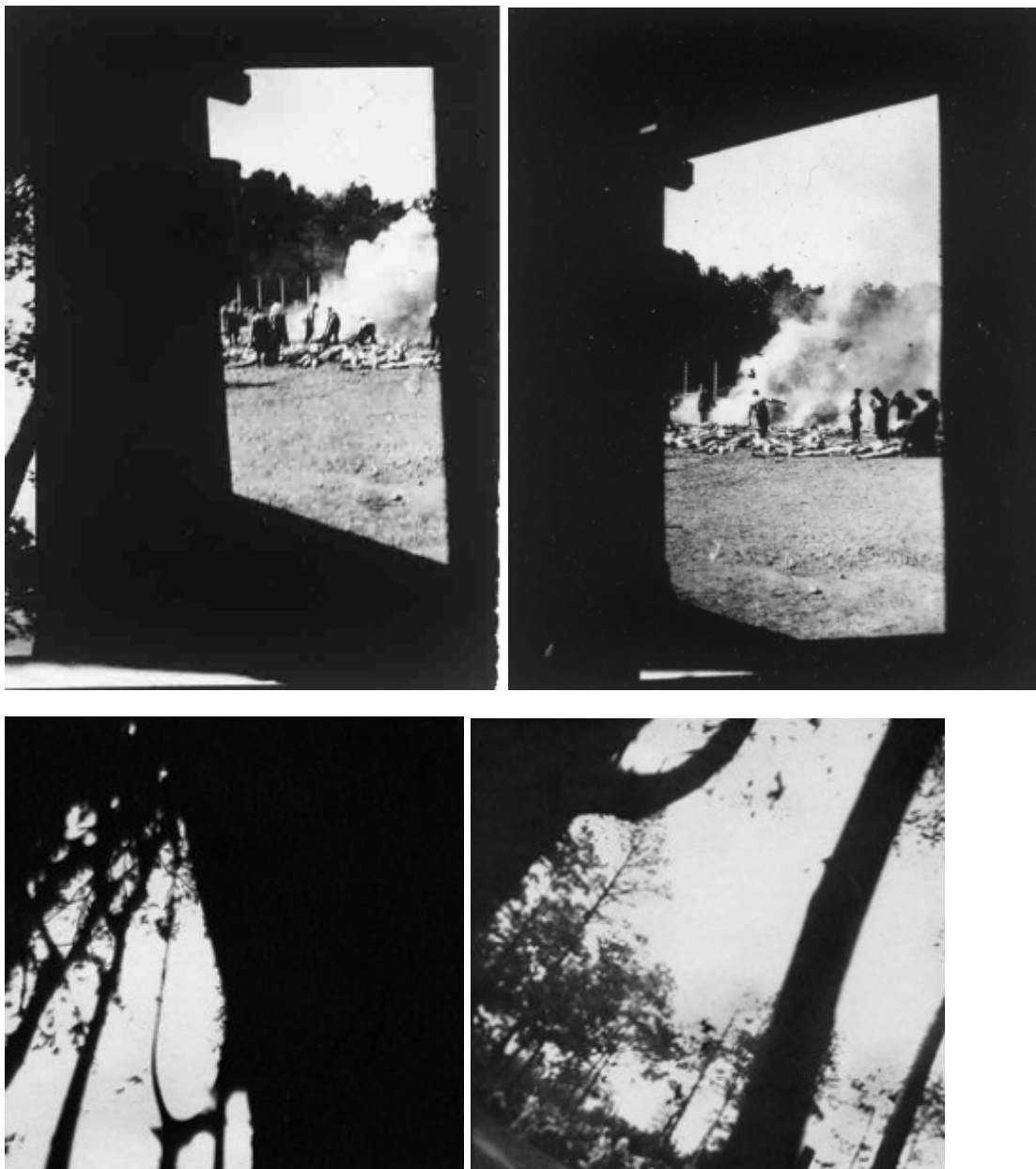


Figura 1: As imagens das quatro fotografias capturadas pelo membro do Sonderkommando em Auschwitz, em agosto de 1944, diante da câmara de gás do crematório V.

As primeiras fotografias mostram cadáveres sendo queimados em uma fogueira a céu aberto, enquanto, das duas segundas, uma mostra mulheres sendo levadas para as câmaras de gás e outra mostra algumas árvores, resultado de um enquadramento que alcançou alto demais. Vemos recortes difíceis de serem interpretados, tanto pela falta de recurso da própria câmera da época quanto pela impossibilidade de o fotógrafo poder se posicionar em um lugar favorável para o registro das imagens. Por isso, em nenhuma delas podemos ver com detalhes e nitidez o cenário real no local registrado da câmara de gás em Auschwitz, apesar de serem

incontestavelmente documentos importantes que acrescentam nos arquivos da história mundial, especificamente do genocídio de judeus. São provas que atestam o acontecimento chocante, que mostram inclusive o ponto de vista interno do membro do Sonderkommando que tem a câmera em mãos nesse momento da fotografia. O que as fotos revelam é justamente o que Alex também pôde testemunhar ao acionar o botão da câmera. Então, essas quatro imagens são justamente documentos providos de parcialidade, porque são um testemunho do fotógrafo. No entanto, mesmo que nada nem nenhuma reconstrução e/ou representação imagética do espaço e dos atos atrozos de violência nos campos de extermínio fossem fieis à realidade, essas quatro fotografias registradas por um membro do Sonderkommando representam bem mais do que arquivos e provas.

Nesse sentido, o grande engano de Lanzmann é tomar as quatro fotografias capturadas pelos membros do Sonderkommando como ‘documento’ ou ‘prova’, como se essas imagens testemunhassem diante de um tribunal, e não como testemunhos visuais do genocídio, fragmentários e parciais, como todo testemunho (Feldman, 2016, p.12).

Aqui pensaremos sobre o interesse na construção do filme tendo os depoimentos dos sobreviventes como fio condutor ao invés de imagens de arquivo. Lanzmann absolutiza a ideia de como deve ser o testemunho e os relatos sobre a catástrofe nazista, colocando seu filme em um lugar de *tudo*. Para ele,

As imagens de arquivo são imagens sem imaginação. Elas petrificam o pensamento e matam todo o poder de evocação. Vale bem mais fazer o que fiz, um imenso trabalho de elaboração, de criação da memória do acontecimento. O meu filme é um ‘monumento’ que faz parte daquilo que monumentaliza como diz Gérard Wajcman. [...] Preferir o arquivo fílmico às palavras das testemunhas, como se pudesse mais do que estas, é reconduzir sub-repticiamente esta desqualificação da palavra humana na sua destinação para a verdade. (Lanzmann, p. 274, 2001).

Ora, mas não devíamos mesmo entender que as imagens poderiam nos proporcionar a possibilidade de interpretação e imaginação para que tenhamos então um arquivo?

O documentário de Claude Lanzmann, que levou mais de uma década para ser feito, *Shoah*, rodou no cinema no Brasil pela primeira vez em 1985. A exibição de suas nove horas e vinte e cinco minutos de duração foi realizada em uma sessão contínua, que começou

duas horas da tarde e terminou depois da meia noite (Avellar, 2012<sup>7</sup>). O termo “shoah” significa catástrofe ou desastre em hebraico, e foi utilizado por Lanzmann como título de seu filme por sua sintomática associação à eliminação de seis milhões de judeus durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Embora revele um momento historicamente conhecido por ter inúmeras representações, *Shoah* é composto, do início ao fim, por testemunhos de alguns torturadores ex-nazistas e por sobreviventes de Chelmno, dos campos de Auschwitz, Treblinka, Sobibor e do Gueto de Varsóvia, que (re)visitam os campos de extermínio e, ao estarem novamente ali, de corpo presente e em outro momento, parecem acessar suas memórias mais obscuras e testemunham sobre o que viram e viveram, de forma visceral. A feitura de um documentário somente com as memórias dos sobreviventes, relatadas em palavras, sem imagens de arquivo e sem reconstituições do que os campos de extermínio poderiam ter sido, é a marca principal do longa do cineasta francês e "ao optar por não utilizar imagens de arquivo, Lanzmann fez uma escolha que expressa, de modo exato, a sua determinação: opor ao silêncio absoluto do horror uma palavra absoluta" (Pagnoux, *apud* Huberman, 2003, p.121). Sendo assim, as palavras ditas no momento presente do registro das imagens do filme, em *Shoah*, ganham um significado que chega a sobrepor o arquivo e quaisquer imagens que poderiam ser (re)utilizadas no filme, resultado de um trabalho não pela procura do que houve no passado, mas a partir da investigação da memória que ainda vive. A discussão que se estabelece aqui é, primordialmente, sobre o embate que surge a partir da possibilidade de utilização da fotografia como um arquivo incontestável: não podemos nos render ao “fetichismo incrustado no poder sedutor das imagens” (Matoso, 2014, p.4), mas também não podemos negar a qualidade testemunhal que a fotografia carrega.

Até então, os filmes sobre o holocausto eram feitos com imagens que recriavam os campos de concentração e de extermínio, mesmo que deste último só se tenha quatro fotografias que testemunham o acontecimento. Afinal, um dos projetos nazistas era o desaparecimento de qualquer vestígio sobre o extermínio, um verdadeiro projeto de esquecimento. Portanto, não há registro verídico da realidade dos campos de extermínio e do que acontecia nas câmaras de gás além das quatro fotografias, então toda imagem que revele a dinâmica e as reproduza, são (re)criações do “nada” porque, como recriar algo que ninguém pode provar? O trabalho do cineasta foi então realizado em cima de uma nova forma de construção da memória, tomando como base o testemunho oral, já que também, para

---

<sup>7</sup> Disponível em

<https://blogdoims.com.br/a-dificuldade-de-falar-de-shoah/#:~:text=Shoah%20foi%20exibido%20pela%20primeira,terminada%20depois%20da%20meia%20noite.>

Lanzmann, "as imagens de arquivo são imagens sem imaginação" (Pagnoux, *apud* Huberman, 2003, p.121). Tendo esse como um dos principais motivos, Lanzmann foi alvo de enaltecimento por parte de críticos por não criar algo que fosse falso, não verídico. Nesse sentido, o espectador, ao ter a experiência de saber dos acontecimentos a partir dos relatos das vítimas, acessa o inimaginável e, assim, consegue dimensionar o que aconteceu nos campos de extermínio. Seria, então, o que Gérard Wajeman afirma sobre a conquista do autor de *Shoah* - conseguir "mostrar num filme o que nenhuma imagem pode mostrar".

Mesmo que a crença de Lanzmann caminhe em sentido contrário às imagens de arquivo referentes aos campos de extermínio, é coerente pensarmos sobre a importância desses registros e ir de contraponto a essa linha. Afinal, um dos motivos que nutrem a consistente polêmica que gira em torno da representação da shoah é justamente por essas oposições em relação à utilização ou não de imagens, sejam elas de arquivo ou reconstruídas. Nas quatro fotografias do campo de extermínio, vemos o valor testemunhal que elas carregam. Mesmo que - e inclusive por - estarem tremidas e fora de foco. O posicionamento da câmera e a má qualidade delas é o que alega a dificuldade do Sonderkommando na hora de fazer as imagens. Escondido, ele mira o foco para capturar o que vê, da forma que consegue, diante suas condições no momento. Acreditamos então que as imagens não são arquivos de memória sem imaginação, mas uma chave para reflexão e embasamento dos testemunhos e memórias obtidas através delas. Segundo Anita Leandro,

É a própria impossibilidade de mostrar alguma coisa que atesta a profundidade do engajamento dessa imagem abstrata. A forma provém do acontecimento. "Não há imagens boas ou ruins (...), há posições que se afirmam, que vão no sentido da luta ou no sentido da ordem estabelecida". O que define, então, o valor da imagem é seu valor de posição no conflito social. A câmera assume um papel político na guerra, ao revidar, imediatamente, os ataques sofridos. E, ao agir dessa forma, ela produz o que poderíamos chamar de uma estética de urgência, uma forma adequada às exigências políticas da situação filmada" (Leandro, 2014, p. 7).

Em *Shoah*, a câmera livre acompanha o rosto dos personagens que foram vítimas do holocausto e nós, espectadores, vemos de perto suas reações através das expressões faciais que se formam enquanto encaram o cenário que anos atrás concentrou dor e tortura. Ainda no início do filme, uma das vítimas visita um dos campos de extermínio e, ao reconhecer o local, fala sobre as pessoas que foram queimadas ali. Entre momentos de silêncio e pausas na fala,



as imagens alternam em plano e contra plano, entre o rosto do personagem e o campo vasto e verde que, embora chegue a ter a beleza campestre, imprime um tom sombrio por ser relacionado às palavras ditas pelo personagem em voz extra-diegética: “caminhões-tanque entravam daqui, onde tinham dois incineradores, em seguida os corpos eram jogados nesses incineradores e as chamas iam subindo. Era assustador”. A inegável potência desse testemunho nos leva a atestar o que Georges Didi-Huberman argumenta em seu texto de “Imagens Apesar de Tudo”, que a “palavra do inimaginável” se opõe à “imagem sem imaginação”. Nesse sentido, a categórica crença de Lanzmann, de que o testemunho está acima das imagens de arquivo, passa a fazer sentido, sobretudo por conta do resultado de seu filme, o qual, através da palavra e do corpo do sobrevivente como prova dos acontecimentos, “eleva a noção de testemunho”<sup>8</sup>

### ***S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho***

Assim como o holocausto, o genocídio do Camboja também foi um evento de grande extermínio de uma população que chocou e marcou a história. A partir do ano de 1975, ao longo de três anos, oito meses e vinte dias, o Partido do Khmer Vermelho aprisionou, torturou e matou grande parte da população cambojana. Cerca de dois milhões de pessoas, ou um quarto da população do país, morreu de fome, doenças e assassinatos durante esse período<sup>9</sup>. Pol Pot, líder do governo sangrento, tinha como objetivo recomeçar a população chegando ao “Ano Zero”, por meio da captura e assassinato de intelectuais, professores e artistas, o que seria a visão de Pot como um esforço para finalmente conquistar um país com uma sociedade agrária e sem classes<sup>10</sup>. O resultado foi o caos generalizado e milhões de mortes. O regime comunista do Khmer Vermelho teve seu fim somente quando, em 1979, aconteceu a então invasão do exército vietnamita no Camboja, realizada em resposta aos ataques promovidos por Pot contra a população vietnamita na fronteira dos dois países. Somente dezoito anos depois, no ano de 1997, o governo cambojano, juntamente à Organização das Nações Unidas (ONU), deu início à criação de um tribunal de julgamento

---

<sup>8</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. p. 135

<sup>9</sup> Informação retirada da reportagem de 25/04/2018 do jornal online Gazeta do Povo disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/ideias/os-horrores-do-genocidio-de-camboja-relatados-por-dois-sobreviventes-dxw73bsukg4bwjyrbloxx3efl/>> Acessada em 01/08/2024

<sup>10</sup> Informação obtida através da reportagem de 14/06/2015 da página online da BBC. Disponível em <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/06/150612\\_camboja\\_sobreviventes\\_prisao\\_fn](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/06/150612_camboja_sobreviventes_prisao_fn)> Acessada em 01/08/2024

para os membros do regime de Pol Pot. Até 2009, dois dos sobreviventes - Chum Mey e Bou Meng, que serão citados também nos capítulos seguintes por serem personagens do filme - que foram vítimas do extermínio testemunharam em tribunal de crimes de guerra apoiado pela ONU. No entanto, as sequelas foram enormes. Chum Mey era espancado por dois guardas que revezavam os ataques contra o prisioneiro. Ele era agredido com um bastão de fios retorcidos e, depois, suas unhas eram arrancadas. O pior, no entanto, eram os choques elétricos que eram dados com eletrodos posicionados dentro das orelhas dos prisioneiros. A ação violenta e repetitiva fez com que Mey ficasse surdo de um dos ouvidos como resultado. Além das violentas agressões, a tortura era diária, sobretudo nas péssimas condições em que eram deixados nas celas. Para refeição, eram oferecidas duas conchas de mingau aguado por dia. Alguns preferiam comer ratos que passavam pelas celas para complementar a alimentação. O banheiro era uma pequena caixa de munição e, "se alguma coisa espirrasse para fora, tínhamos que lamber o chão", declara Chum Mey em entrevista concedida para reportagem da BBC. Bou Meng, que era artista, teve sua profissão como uma salvação para sua vida. Duch, o diretor da prisão, pediu que ele pintasse um retrato seu. A pintura foi feita em três meses e isso o manteve vivo.



Figura 2: Imagem que mostra uma das salas onde os prisioneiros eram torturados na prisão de Tuol Sleng.



Figura 3: Uma das pinturas do ex-prisioneiro Bou Meng que retrata a mesma sala da imagem acima, com um corpo sendo torturado no chão.

O ex-diretor da prisão Phnom Penh conhecido como Duch se chamava Kaing Guek Eav e, somente em 2012 foi acusado e condenado à prisão perpétua pela morte e tortura de quinze mil pessoas nos anos 70<sup>11</sup>.

Estreado em 2003, *S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho* traz a história desse extermínio cambojano ocorrido entre 1975 e 1979. O que havia sido a escola secundária Tuol Svay Prey no bairro de Tuol Sleng, situado na capital Phnom Penh, se tornou um campo de extermínio que manteve aproximadamente 12.380 pessoas aprisionadas e torturadas até a morte após o início do regime ditatorial de Pol Pot. Quase três décadas mais tarde, Rithy Panh leva as duas únicas vítimas sobreviventes ao massacre dessa prisão a visitarem o local. Além desses dois personagens, vários algozes também são levados à ex-prisão e dialogam com as vítimas. Dessa forma é feito seu documentário sobre esse assassinato em massa promovido pelo Partido Comunista da Campucheia, denominado como o Khmer Vermelho.

Rithy Panh é cineasta, roteirista e documentarista nascido no ano de 1964. Ainda criança, em 1975, teve sua família evacuada da capital e levada para o campo. Parte de seus membros familiares foi perdida no período do massacre - enquanto alguns morreram de fome e doenças durante as deportações, outros foram aprisionados e executados. O próprio Rithy,

<sup>11</sup> Informação obtida através de notícia da página online da BBC disponível em <[https://www.bbc.com/portuguese/ultimas\\_noticias/2012/02/120203\\_khmervermelho\\_is](https://www.bbc.com/portuguese/ultimas_noticias/2012/02/120203_khmervermelho_is)> Acessada em: 01/08/2024

ainda criança, foi vítima de uma infância difícil de trabalho nos arrozais e uma fuga para outro país, por isso ele é, além de cineasta, um personagem da história. Essa posição permite que Panh tenha um lugar de fala, moralidade e política sobre os acontecimentos que o leva a valorizar os depoimentos orais dos demais sobreviventes (Leandro, p. 2, 2016). Sendo assim, seu filme segue a dinâmica que coloca as pessoas como memórias-vivas, assim como em *Shoah*, com imagens dos personagens no tempo presente dando depoimentos sobre o que lembram. Dez anos depois de ter fugido do Partido do Khmer Vermelho, no ano de 1989, Panh volta para a capital Phnom Penh para fazer seu documentário chamado *Site 2*, como cita Anita Leandro em seu artigo “A história da primeira pessoa: Em Torno do Método de Rithy Panh”. No filme, ele vai até o campo de refugiados onde se manteve por um tempo quando tinha apenas 15 anos de idade.

Diferente do filme de Lanzmann, Panh utiliza imagens do período do extermínio. São fotografias feitas burocraticamente de toda mulher, homem e criança que entrava no S21 antes de serem torturadas e mortas. A pessoa que desempenhou a função de realizar os registros foi Nhem Ein, na época um jovem de 15 anos que havia sido enviado a Xangai para estudar fotografia e, de volta ao Camboja, foi promovido a fotógrafo-chefe na prisão. Além das fotografias, o documentário também mostra materiais escritos, com registros sobre as chegadas dos prisioneiros, tendo nome, data de entrada e para o que poderiam servir: se seriam “guardados para uso” ou mortos. Ainda nos primeiros vinte minutos de filme vemos um dos personagens entrevistados por Panh mexendo nesses documentos, o que o ajuda a resgatar memórias e dizer suas lembranças. Aqui já pontuamos uma diferença entre os dois documentários analisados neste trabalho: a presença de arquivos. Cada depoimento dado a partir da observação das fotos e dos cadernos escritos é um testemunho que completa o material e o leva a se tornar uma prova real do que aconteceu. As fotografias e as escritas são apenas um documento até que sejam trabalhados para se tornarem um testemunho e ganharem um valor de significação. Isso é conquistado não somente pela entrevista e pela troca entre Panh e os personagens, mas também e sobretudo pela montagem do filme, pela organização que faz parte da construção de sua narrativa. O arquivo, “quando trabalhado pela montagem, participa do testemunho. O retrato de Bophana é apenas um documento. Mas sua associação aos textos e falas, sua migração de um filme a outro permitem-lhe testemunhar” (Leandro, 2016, p.11). Bophana é o nome de uma das vítimas do massacre cambojano e título do primeiro filme da trilogia de Rithy Panh sobre a prisão S21, de 1996. Era uma mulher casada com um simpatizante da revolução e foi torturada pelos homens de S1 até obterem a informação falsa de que ela e seu marido eram da CIA. Até hoje nada justifica sua prisão e

execução e sua história virou uma famosa tragédia cambojana “e a referência ao seu nome ou a presença de sua fotografia causa um particular desconforto aos antigos torturadores de S21, filmados por Panh”. (Leandro, 2016, p. 7).

Enquanto pinta um quadro, Vann Nath, um dos sobreviventes do S21 e pintor cambojano conta para a câmera sobre a exigência de fazer traços leves ao retratar pessoas, mostrando respeito aos membros do partido ditador comunista. A delicadeza em que Nath presta depoimento ao filme junto aos movimentos manuais para fazer sua pintura contrasta com o conteúdo de sua fala. Ele foi um dos únicos pintores escolhidos, “guardado para uso”, que sobreviveu. De resto, todos foram mortos. A mesma sutileza de filmar o encontro entre um torturado com um torturador, sem violência, impressiona o espectador. Da mesma forma que nos chocamos com os depoimentos, temos um contraste entre uma certa frieza na expressão dos personagens com sua capacidade de recriar as cenas de tortura. Em algumas cenas, os torturadores percorrem o ambiente em S21 fazendo o trajeto de costume com as vítimas. Em frente à uma cela, o algoz entoia o que dizia aos presos, apontando para o local vazio: “deite-se, sem fazer nenhum barulho! Você também, vire-se! Se eu voltar, você vai ver!”. “Durma sem se mover, escória!”. Enquanto assiste à reprodução do personagem, Panh, do outro lado da câmera, observa. São minutos de plano-sequência que mostram como era parte da dinâmica nas celas à noite.

Vemos o cinema documental como ferramenta de resgate de memórias até então adormecidas. É uma maneira de resgatar a memória dos que se foram através de quem ainda vive. Como diz Rithy Panh, “sua lápide somos nós”. Há em cada sobrevivente dos momentos históricos de extermínio uma memória-viva. A memória aparece como uma revisitação a um terreno pouco ou nunca antes acessado antes de haver uma provocação para voltar a investigá-lo. Destrói os desejos nazistas de negar que a shoah ou de que o extermínio do Camboja existiram, de que os sobreviventes não carregam em si parte de uma comprovação do que sofreram. A memória, em cada um, aparece então como prova indestrutível dos atos atroz e o comprovam como reais.

### ***NoirBLUE - Deslocamentos de uma dança***

O filme *NoirBLUE - deslocamentos de uma dança* é um curta-metragem feito por Ana Pi, pesquisadora das danças urbanas, artista da coreografia e da imagem, formada pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2009/10, no Brasil. Estudou no Palácio das Artes em Belo Horizonte e no Centre Chorégraphique National de Montpellier, na França. Em seu trabalho, ela palestra e faz performances pelo mundo: na América Latina, na Europa e na África. No ano de 2018, recebeu o “Prêmio Revelação” da Cooperativa Paulista de Dança, em São Paulo. No ano seguinte, em 2019, recebeu a bolsa de pesquisa do MoMA-Cisneros Institute<sup>12</sup>. Ana se interessa por danças emergentes, das periferias, danças de rua. Como bem descreve a curadora Maria Inês Rodríguez sobre um de seus trabalhos, “sua obra trata-se de um encontro em que a dança, enquanto linguagem, transmite conhecimento, emoções e imagens através do corpo e de seu movimento”<sup>13</sup>. E são bem esses pontos que conseguimos identificar em sua obra aqui analisada.

Seu curta, para além de sua vertente inegavelmente poética e bela, apresenta em suas cenas uma plasticidade e uma narrativa que evoca ancestralidade e reterritorialização do corpo negro. Ele mostra o gesto, a memória, a cor e o pertencimento na estética de suas cenas através da palavra, da imagem e da dança, tudo isso dentro de vinte e sete minutos e um segundo de duração de filme. É evidente a preocupação em apresentar que a dança não está ali por si só. Como Ana declara em entrevista sobre seu trabalho:

A diáspora negra forçada em direção às Américas durou cerca de 400 anos. Em outro terreno e sob a opressão do contexto, esta imensa massa humana em deslocamento teve a perspicácia de dançar. Compreender esse impacto oferece a oportunidade de viver de modo diferente as danças emergentes de zonas periféricas das cidades, ditas danças urbanas. A pesquisa coletiva sobre a adaptação, groove, improvisação e freestyle são a base desta prática. Dançar em roda, ativar pés, bacia e olhos são aqui percebidos como gestos sagrados, produtores de expansão em permanência.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Mini biografia da artista no site do Museu de Arte de São Paulo. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/ana-pi>> Acessada em 02/08/2024

<sup>13</sup> Informação obtida através da página acessada através do link: <<https://issuu.com/bdlf/docs/livro-final/s/16122421>>: Acessada em 02/08/2024

<sup>14</sup> Trecho de entrevista disponível em: <<https://issuu.com/bdlf/docs/livro-final/s/16122421>> Acessada em: 02/08/2024

E é isso o que testemunhamos ao assistirmos a *NoirBLUE*, filme gravado em 2016 passando por nove países da África, sendo eles: Níger, Burkina Faso, Mali, Nigéria, Angola, Guiné Equatorial, Costa do Marfim, Etiópia e Mauritânia. O filme foi encarado pela diretora como uma pesquisa, a qual ela chamava de “exercícios de pertencimento”. *NoirBLUE* também dá nome a um espetáculo de dança coreografado por Ana, criado em 2017, tendo sido um apanhado dos conceitos de dança-pertencimento. Sua ideia era entender de que maneira ela poderia inserir diferentes tipos de danças em uma só, como uma “dança de cerimônia e dança de batalha”. Ela conta em entrevista:

Durante a viagem fui fazendo aqueles experimentos (...) e encontrei pessoas que foram me dando mais informações sobre danças negras. Então tudo foi ficando mais rico, e foi nesse momento que resolvi pensar nessa expressão racista “azul de tão preto”. Foi uma questão que me coloquei: como eu criaria uma dança “azul de tão preta”?<sup>15</sup>

No filme, vemos Ana se deixando ensinar, pelas pessoas que encontra, novos passos, aparentemente regionais, os quais ela aprende com facilidade e leveza. A dança foi então criada a partir da memória que faz parte de seu corpo, que nasceu dos gestos trazidos com ela de África, de cada encontro em cada país e cidade que visitou. Ela conta:

Hoje existe essa dança azul que deriva da negra. Ontem, dancei sem medo no escuro. Estávamos lá, som, luz e movimento, juntos para nos vermos e ouvirmos. Os olhos à minha frente também eram luminescentes. Eu senti sua vibração curiosa. Saí e ainda estava vibrando, era isso que eu queria fazer sem compromisso. A liberdade é azul.<sup>16</sup>

Seu espetáculo de dança nasceu a partir da experiência, do empirismo tido das relações e dos encontros. Enquanto isso, seu filme nasceu parte pelo que viveu, parte pelo acaso: sua página do *Facebook* lhe mostrou memórias de sua viagem em forma de vídeos. Foi então que surgiu a ideia de criar o filme de forma independente e o trabalho principal passou a ser feito então através da montagem do material que já havia recolhido, ainda enquanto viajava, e com

---

<sup>15</sup> Ana Pi em entrevista para o Cine Festivais, 2019. Disponível através do link:

<[cinefestivais.com.br/ana-pi-fala-sobre-noirblue-deslocamentos-deuma-danca/](http://cinefestivais.com.br/ana-pi-fala-sobre-noirblue-deslocamentos-deuma-danca/)> Acessado em 04/08/2024..

<sup>16</sup> Texto de Ana Pi em seu site. Disponível em: <<https://anazpi.com/2016/08/04/retornar-revenir/>> Acessado em 04/08/2024

narração de sua própria voz, em primeira pessoa. Nas cenas, Ana apresenta ao espectador seu próprio caminho de volta às suas origens através do movimento constante que é a performance, o gesto e o encontro. Ela dança as ruas e as ruas dançam de volta com ela, com suas roupas em tecido azul neon, azul de tão preto, preenchendo a tela e os olhos de quem assiste. As cenas são construídas em uma ordem linear dos acontecimentos, desde sua partida do Brasil até sua chegada em África.

Por vermos seu corpo presente no solo do continente para onde ela retorna, ocupando calçadas, pontes e ruas, entendemos a importância do uso do corpo como ferramenta fundamental de existência e pertencimento. O corpo e a entrega são a chave para a percepção e a conquista de uma experiência em sua totalidade. Como é visto nas cenas de *NoirBLUE*, também através da narrativa, há muita troca com o lugar e com as pessoas que passam por Ana. Com isso relacionamos ao que o sociólogo e antropólogo David Le Breton vê sobre a “antropologia dos sentidos”, em seu estudo sobre a antropologia do corpo. Para ele, as relações e as experiências que temos do mundo são tidas através do toque, da visão, da audição, do paladar, do olfato. Portanto, não há outra alternativa que não experimentar o mundo, de nos colocarmos nele e sermos constantemente atravessados e transformados por tal. Há uma entrega necessária na ação ativa que é de fato conhecer e entender novos lugares, pessoas, costumes. Sobretudo porque cada país, cidade, bairro diferente do nosso de origem tem um funcionamento específico, com uma cultura e costumes individuais, então cabe a nós estarmos abertos para receber todas essas novas informações no máximo de formas que pudermos através do nosso corpo. Não basta apenas conhecer, é preciso estar, em toda completude que a palavra e seu sentido oferece. Sendo assim, em sua obra *Antropologia dos sentidos* (2016),

O autor destaca que nossa condição corpórea no mundo nos permite experienciá-lo com todos nossos sentidos. No entanto, ele destaca que essa sensorialidade corpórea é constituída e construída socialmente, historicamente, culturalmente e individualmente, uma vez que experimentamos universos sensoriais diferentes. (Leitão, p. 1, 2018).

Por isso vemos, no curta de Ana Pi, seu corpo sendo uma ferramenta de destaque na grande maioria das cenas. Quando não seu próprio corpo, os corpos de outras pessoas filmadas dançando, atravessando as ruas, nadando no rio. Para que Ana pudesse ter uma percepção inteira sobre esses novos espaços onde esteve presente, segundo Le Breton, ela precisou



adentrar em novas maneiras de usar e perceber seus sentidos, uma vez que passa a ser “confrontada com sabores inesperados, com odores, músicas, ritmos, sons, contatos e usos do olhar que sacodem suas antigas rotinas” (p. 18).

O sociólogo e antropólogo Le Breton ainda acredita que o corpo enquanto objeto e material, tanto de pesquisa quanto de sentidos, é a condição humana do mundo. Para ele,

Nossa existência no mundo é (...) corporificada, experienciada e metamorfoseada em imagens, em sons, em odores, em texturas, em cores e em paisagens, o que possibilita que vínculos sociais sejam estabelecidos mediante diversas semioses provenientes da forma como construímos sentidos, seja por palavras, por gestos, por mímicas ou por rituais. (Leitão, p. 5, 2018).

E é isso o que podemos ver e entender no filme de Ana Pi. Essa mágica que acontece na experiência do corpo no mundo, pela vontade de mostrar uma nova África, diferente da que já é retratada pelos grandes veículos. Em entrevista, ela diz:

Acaba que a maioria dos materiais que a gente tem em imagem sobre África são muito exotizantes, muito expositivos de uma África ritualística, mas totalmente fora de contexto, vista pelo olhar de pessoas que são inclusive céticas de tudo. Ou então mostram a fome, a miséria, os animais selvagens... Quando aconteceu a viagem, já nesse primeiro momento do avião, que está na narração do filme – quando vi todas aquelas pessoas negras, principalmente o piloto e quem estava na primeira classe –, percebi que iria me deparar com uma complexidade, que eu iria ficar ao avesso mesmo. Pensando nessa questão do quão humanos podemos ser enquanto pessoas negras, ou mesmo nessa coisa do status social. Naquele momento eu já percebia que estava indo para um lugar absolutamente humano, humanizado mesmo, e isso foi maravilhoso. (...) Então o deslocamento era isso, um deslocamento visando ampliar a reflexão sobre essa questão de onde viemos e como aquele lugar de onde viemos está. De uma certa forma as imagens dão conta de mostrar como ele está um pouco. Entendo como se fosse uma contação de história, um *griot*<sup>17</sup> mesmo, acompanhada das imagens.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> A palavra “griot”, também conhecida como “griô” ou “griote”, quando mencionada no feminino, é como chamam pessoas na África ocidental que têm como vocação a transmissão e preservação de conhecimentos, histórias, saberes, canções e mitos de seu povo. Acessado no site: <<https://negromuro.com.br/griot/>> em 07/08/2024

<sup>18</sup> Entrevista obtida através do link: <<https://cinefestivals.com.br/ana-pi-fala-sobre-noirblue-deslocamentos-deuma-danca/>> Acessado em 07/08/2024

Em *NoirBLUE* Ana nos mostra uma espécie de diário de viagem em formato de curta documental sobre sua primeira ida à África subsaariana. A narração da diretora ao fundo aparece legendada na tela, com letras na cor azul, sobrepondo filmagens e fotografias que são intercaladas com momentos de tela preta. Assim se dá o padrão estético durante todo o filme. No ano de 2018, Ana foi convidada para fazer uma viagem para a África como artista para dançar, como citamos anteriormente. Aproveitando o caminho, ela registra sua jornada desde o avião, quando nota que todas as pessoas à sua volta são negras, pela primeira vez. No filme, ela narra: “ eu estou num avião e ao meu redor todas as pessoas são negras. Pela primeira vez”, e continua dizendo que isso faz aquela não ser uma viagem qualquer. Pelo contrário, se torna uma imersão em sua ancestralidade e uma forma de reafirmação de sua própria existência como um corpo político, representando uma memória-viva que transcende passado, presente e futuro.

A diretora do curta fala também sobre essa fluidez do tempo, que está em constante movimento e, por isso, coexiste: passado-presente-futuro são tempos que se encontram em sua circularidade, como uma ciranda que gira, que precisa de todos que participam delas em constante movimento, ativos, para que ela aconteça. O tempo, portanto, é uma percepção que aparece ao longo de todo o filme e é colocado como um elemento importante por sua não-linearidade. Apesar de ser colocado em questão por meio da narração como principal ferramenta, ele também se mostra nas imagens, quando vemos Ana se encontrando com outras pessoas e, assim, se reconhecendo nelas e através delas. Identificando a mesma ancestralidade, que se faz presente. Em um diálogo com outros dançarinos, eles perguntam como Ana conhece aqueles passos que estão fazendo se ela nunca tinha ido até lá. Ela responde: “porque estamos no futuro”, abrindo a possibilidade de um corpo navegar pelos tempos, habitá-los concomitantemente e, assim, fazer e transmitir memória.

Desde o início, Ana se situa como um corpo que carrega o conhecimento nele mesmo. Como um corpo que articula produção e transmissão de uma linguagem e também de pensamentos, o que dialoga com a ideia de Leda Martins, sobre o corpo negro se posicionar no espaço de uma forma conceitual e carregada de significados. A partir do momento em que um corpo negro age, nesse caso, dança, ele não o faz com uma finalidade apenas estética, mas por ter nele próprio um compromisso ético e político a se performar e contemplar. É isso o que vemos na dança de Ana Pi em *NoirBlue*, um corpo que desenha no espaço, escreve histórias através de seus movimentos, em uma performance de um “corpo que esculpe no ar os anelos da ancestralidade” (Martins, 2021, p. 82). Em todos os 27 minutos de seu

curta-documentário-diário, Ana aborda a imagem do corpo ancestral no espaço público, trançando a todo momento sua experiência individual com a coletiva.

Leda Martins, em seu livro *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, levanta justamente a ideia de que a dança existe, em muitas culturas, como uma forma de resgatar e atualizar memórias. O corpo carrega uma vasta gama de significados e, por isso, cria e compartilha conhecimento, enquanto o tempo existente nessa perspectiva vai para além do difundido pelo ocidente; é uma temporalidade que diz respeito a um movimento contínuo, que traduz gestos e acompanha as performances corporais.

Com o áudio e também as imagens, Ana Pi parece, portanto, brincar com o espaço-tempo. Sua voz serena, com palavras ditas espaçadas umas das outras, acompanha o ritmo vagaroso, delicado, dedicado e preciso dos movimentos de sua dança. Uma dança-performance de origem africana, que muitas vezes é tratada como algo subalterno. A imagem em câmera lenta imprime a sensação de que a presença daquele corpo, naquele espaço, se estende e se eterniza. Articular com o tempo nessas imagens é portanto uma forma de transcender o momento presente, levando a manifestação de Ana, em forma de dança, para outros tempos: passado e futuro. Essa transcendência do corpo, por sua vez, se dá também por seu pertencimento e familiaridade àquele lugar, ao lugar onde ela tem o compromisso de estar e ser presente: “meu maior compromisso agora é estar presente, com os dois pés no chão”, como diz no início de seu filme quando, ainda no aeroporto, um senhor diz que ela pertence ao lugar onde acaba de chegar: “No controle de passaportes um senhor me diz: ‘*Madame, vous êtes d’où?*’. E eu respondo: ‘*Je suis brésilienne*’<sup>19</sup>. E ele diz: ‘mas você sabe que você é daqui, né?’. Meu olho enche de lágrimas e ao mesmo tempo eu sorrio. E ele me diz: ‘seja bem-vinda de volta’. Nesse instante percebo que o meu maior compromisso é estar, com os dois pés bem firmes”. Aqui notamos a potência de um corpo presente, que ocupa um espaço e carrega todo esse sentimento de estar finalmente fazendo o movimento de volta, e o observamos como parte do todo, de uma memória-viva dessa cultura. Interessante pontuar que, nessa parte de *NoirBLUE*, não há imagens que ilustram diretamente essa troca verbal. Vemos a tela preta, com cores que parecem pontos de luz, como uma cidade vista ao longe. Mas a intensidade trazida pela palavra, que revela esse encontro, tanto de corpo a corpo, quanto de corpo-espaço, traduz a infinitude de histórias, signos e significados que um corpo carrega, simplesmente por estar e se fazer presente.

---

<sup>19</sup> Tradução do diálogo que é dito em francês no filme: “*madame, vous êtes d’où?*” - ‘senhora, da onde você é?’ / “*je suis brésilienne*” - “eu sou brasileira”.

Conhecedora do multiculturalismo nas performances e movimentos corporais, ao pisar em África e trocar a arte da dança com outras pessoas, ela nota uma identidade em comum entre os corpos através dos passos dançados. Sozinha, ela se veste de azul e ocupa espaços nunca antes visitados por ela, marcando sua presença com performances dançantes, incluindo-se como uma local e uma estrangeira, simultaneamente. Ana pertence àquele espaço, mas quem é aquele objeto corpóreo azul-preto que se mexe de um jeito que se difere dos demais? A dança de Ana Pi em território africano é um manifesto de resistência plural. É, como ela descreve, uma “dança de guerra, dança de fertilidade, dança de cura”, e vestir a roupa azul comunica tanto sua ancestralidade quanto sua atual existência:

E eu também levo o meu véu azul e me coloco no espaço, junto, me integro. Esse véu me revela o que existe de mais escondido na história que me contaram. Eu só acredito vendo com meus próprios olhos. Eu só acredito sentindo com meus próprios poros.

Sua comunicação, com os outros e com o espaço, é evidenciada no filme através do gesto e das nuances físicas, o que dialoga com a ideia de que o corpo possui uma complexidade para além da dança. Mais do que isso, ele é posicionado como o corpo-tela, que produz, articula e transmite conhecimento justamente por ser

Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutos, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições. (Martins, p.79, 2017)

Esse passeio pelo tempo que se constrói de uma forma não-linear é o elemento que nos oferece a possibilidade de articular o filme com a ideia de tempo espiralar de Leda Maria Martins. Um movimento político, feito pelo corpo, capaz de atravessar e costurar passado-presente-futuro, fazendo-os coincidir no agora. É através e durante as performances que a memória é construída, transmitida e perpetuada. “É importante saber que o que estou vivendo agora é o futuro que alguém sonhou para mim, há muito tempo atrás”, narra Ana,

trazendo todas as pessoas que fazem parte da sua história coexistirem no mesmo espaço-tempo. E continua:

Sei que agora também estou sonhando com as pessoas que virão depois de mim. Além de azul e preto, as pessoas vão ver todas as cores, todas as formas, sentir todos os cheiros, provar todos os sabores. Acho que isso é liberdade, poder ir para um lado ou para o outro da ponte, e é por isso que eu peço a bênção também a essas pessoas mais novas que virão depois de mim.

Sua fala provoca o espectador a pensar sobre essa possibilidade de existências concomitantes, através da linearidade do tempo, de uma maneira poética e política. Contempla os antepassados, os que estão e os que virão, sendo todos um só, parte da mesma memória, agentes e transmissores da mesma história.

### **Sobre a escolha dos três filmes**

Sendo assim, concluímos que a escolha desses três filmes foi feita por identificarmos neles pontos em comum, para além do fato de serem documentais e de terem despertado em mim um interesse pessoal. No primeiro, citado ainda na introdução, *Shoah*, temos a não-utilização de imagens de arquivo, o que marca o documentário. O diretor escolhe utilizar filmagens dos sobreviventes no tempo presente, realizando entrevistas e visitando lugares que são interessantes para a narrativa da história retratada. O testemunho oral dos personagens, junto à visita aos locais onde foram torturados, é o que se mostra como mecanismo para o resgate da memória e também da construção do filme.

Enquanto isso, em *S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho*, vemos justamente a composição de imagens no local do extermínio, anos depois da grande tragédia, junto dos depoimentos que trazem as provas dos acontecimentos. Nesse documentário temos a presença de imagens de arquivo, que ajudam na condução de instigar lembranças, tanto de pessoas que foram vítimas quanto dos ex-algozes. Aqui, a representação também aparece como um elemento interessante, que é encenada pelos personagens, filmada e colocada nas sequências do filme de Rithy Panh. Da mesma forma, são maneiras que se manifestam como mecanismo de revisitar e reproduzir memórias.

Já em *Noirblue* há uma construção de memória-viva e reverência a uma ancestralidade com imagens e a ausência delas, tendo também a palavra, o testemunho e a oralidade como ponto fundamental de condução do filme. Em todos eles há, na troca com o outro, a imersão do espectador no ambiente, nas histórias e nos acontecimentos. O filme tem uma estrutura que evoca a percepção da visão para o ontem, que nos convida para esse exercício de olhar para o caminho de onde viemos.

Portanto, podemos perceber que há a valorização e o resgate da memória muito presente nos três filmes. Então o que percebemos que eles têm objetivamente em comum é justamente a valorização do encontro com o outro, da comunicação e da palavra, do esforço pela manutenção e criação da memória de um todo. A atenção aos detalhes e aos gestos, tendo o corpo como instrumento principal e presente no espaço que lhe é de direito e de pertencimento. No intuito de estudarmos, utilizando a narrativa e a estética das cenas como caminho de análise, refletimos sobre esses pontos, sendo instigados pela questão: de que modo podemos identificar todos esses elementos dentro do cinema? Ou também, como o cinema é capaz de abordar tudo isso nele mesmo? E é isso que tentaremos elaborar ao longo dos capítulos seguintes, estabelecendo uma ponte entre exemplos da teoria clássica do cinema

com fragmentos dos filmes documentais trazidos aqui para a investigação atenta sobre cada um.

## 1. PONTO DE VISTA: UMA CONSTRUÇÃO DO OLHAR

É a partir da escolha dos enquadramentos, sons e personagens escolhidos que o cineasta determina o ponto de vista. O entendimento da narrativa, o envolvimento com os personagens e até mesmo a percepção sensível são elementos que se dão a partir do ponto de vista estabelecido. Claro que, em uma sequência ou plano mais longo, podemos ter mais de um ponto de vista, já que ele pode se alterar, sobretudo de acordo com o quadro que está sendo exibido. Essa alternância pode ser bastante comum em cenas longas, por exemplo, sobretudo quando há mais de um personagem em cena, dando abertura para que esse ponto de vista se desloque, sendo hora de um, hora de outro. No entanto, normalmente é sob um mesmo viés que somos guiados e temos a interpretação da completude do filme em questão, na maioria dos casos sendo esse definido pelo próprio documentarista. Tem esse último, portanto, total influência no que irá ou não fazer parte de seus registros, isto é, cabe ao cineasta decidir de que modo ele quer reproduzir o mundo em seu filme. Como escreve Manuela Penafria,

É impossível ao documentarista apagar-se. Ele existe no mundo e interage com os outros, inegavelmente. O fim último é apresentar um ponto de vista sobre o mundo e, o mais das vezes, mostrar o que sempre esteve presente naquilo para onde olhamos, mas que nunca vimos. O documentário tem por função revelar-nos (aos intervenientes e aos espectadores) o mundo em que vivemos. (Penafria, 2001, p. 7)

Ainda assim, pode ser uma ilusão pensar que um documentário tem todo esse poder de, simplesmente, após passar pela experiência de assisti-lo, sermos completamente influenciados pelas suas imagens e termos finalmente acesso a um mundo completamente novo. No entanto, a questão é que se torna inegável a ação da perspectiva de mundo do cineasta em seu filme, por mais que seja documental. E é nessa nuance que identificamos a personalidade do filme e, mais ainda, a influência de seu ponto de vista.

Sendo assim, entendemos que o ponto de vista, por sua vez, pode variar em um mesmo filme e até em uma mesma cena, mas a visão sobre o que se tem como objetivo de ser transmitido pelo trabalho audiovisual finalizado é sempre uma questão de ponto de vista. É sobre uma construção do olhar que se dá por inúmeras decisões ao longo da produção e feitura do filme para que a narrativa seja explicitada. O ponto de vista também diz respeito à



maneira como o cineasta se relaciona com o objeto fílmico, de que modo ele se posiciona diante os acontecimentos abordados e também com os entrevistados. O posicionamento de câmara também estabelece a perspectiva necessária para que saibamos inclusive qual será o enquadramento do plano escolhido, qual será o tom da cena e, então, do filme como um todo. Se mais tenso, leve, detalhista, e até mesmo se for o caso de quem filma deixar a câmara cair ou tremer, são elementos de câmara que a escolha do ponto de vista nos oferece, influenciando totalmente na relação do filme com o espectador. Dependendo da escolha, a pessoa que assiste pode ficar mais ou menos imersa no contexto do filme, nas histórias narradas, no universo imagético. Por isso a importância de o cineasta definir qual ponto de vista seguir, porque essa escolha é o que vai guiar todos os demais elementos técnicos, como por exemplo na hora da montagem: quais planos irão entrar para fazerem parte das sequências e quais serão descartados por não fazerem sentido na personalidade do filme naquele momento. Dos planos que entrarão no documentário, serão analisados os elementos dentro deles, que os compõem harmonicamente, como organização imagética, isto é, se temos um plano médio ou primeiro plano, se o enquadramento capta imagens focadas ou fora de foco, alinhadas ou não. Tudo isso a depender também da narrativa, ou seja, analisar quais imagens fazem mais sentido com a história que será contada. Qual ou quais personagens devem ficar mais tempo em evidência, se ganham mais tempo durante as entrevistas e nas cenas, se haverá mais ou menos momentos de tela com eles. Além disso, se eles estão em um plano fechado, ocupando a tela de forma mais cheia e, conseqüentemente, ficando mais próximo dos espectadores. Assim sendo,

A escolha de um ponto de vista é uma escolha estética que implica, necessariamente, determinadas escolhas cinematográficas em detrimento de outras (seleccionar determinado tipo de planos em detrimento de outros - por exemplo, grandes planos, - optar por determinadas técnicas de montagem - por exemplo, montagem paralela - em detrimento de outras). Cada selecção que se faz é a expressão de um ponto de vista, quer o documentarista esteja disso consciente ou não. Cada plano oferece um determinado nível de envolvimento, quer isso tenha sido ou não deliberadamente controlado pelo documentarista. Convém salientar que não é suposto um filme usar, constantemente, determinado ponto de vista. O essencial é o documentarista definir qual o ponto de vista predominante no seu filme. O nível de envolvimento/identificação do espectador depende do modo como o ponto de vista seleccionado é articulado com a linguagem cinematográfica. (Penafria, 2001, p.3)

Seu estudo e sua identificação, portanto, abordam as duas facetas de um filme: a que o considera enquanto corpo e material estético e a que considera uma conexão de quem o assiste com os personagens que se apresentam. Ainda, há também a relação entre o próprio cineasta e o que ou quem está sendo filmado. Um compromisso ético estabelecido que igualmente propõe ao tal objeto um lugar de conforto diante a câmera, o que interessa, sobretudo, para que testemunhos e reações tenham vez nas imagens de maneira orgânica. É precioso o depoimento dado quando o que é capturado é justamente a impressão de que não havia uma câmera ali. Há uma fluidez no que é visto e isso é passado para o registro, como se houvesse uma verdadeira conversa, livre da finalidade de que se deve fazer um documentário com o que é capturado. A câmera se coloca como os olhos do cineasta. Segundo Anita Leandro,

O ponto de vista [...] permite abordar ao mesmo tempo a forma cinematográfica (os planos, as sequências, o filme na sua totalidade enquanto objeto estético) e o modo como o espectador se relaciona com os personagens (tanto na ficção quanto no documentário). Além disso, o tratamento do ponto de vista num filme é um importante critério de avaliação da ética do cineasta e de sua relação com a matéria filmada e seu público. (Leandro, 2010, p. 82)

Sobre a ética, entendemos que, dentro de uma produção documental, há o compromisso do cineasta com relação ao compartilhamento de informações por ele capturadas com sua câmera. Independente do ponto de vista que será escolhido, existe uma condição ética a ser respeitada quando se trata de uma realização audiovisual de conteúdo que envolve a realidade social dessas pessoas documentadas nas cenas. Revelando imagens e entrevistas, um documentário deveria carregar essa ética como “um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo” (Ramos, 2013, p. 33). Portanto, identificamos aqui a existência dessa diferença entre o documentário e a ficção, onde a liberdade de expressão entra na linha tênue entre o que pode ou não ser feito, levando em consideração a ética a ser seguida, apesar de ser possível existir a liberdade do ponto de vista escolhido. Na ficção, entendemos que o compromisso é outro, já que a história contada no filme não necessariamente retrata uma realidade. No documentário há uma carga de carregar o compromisso em traduzir uma suposta verdade. Nesse caso, o documentarista, por sua vez, no momento em que decide fazer um filme e registrar imagens e sons, toma imediatamente a responsabilidade pelo que será utilizado no arquivo final e veiculado - embora essa afirmação abra uma boa brecha para

discussões - sobretudo se for o caso de lidar com entrevistados, pessoas que participam das imagens coletadas e inseridas em seu filme na hora da montagem. Considerando isso, seria então compromisso ético do documentarista deixar claro para a pessoa entrevistada qual será o seu ponto de vista. Segundo João Moreira Salles, “o que nós documentaristas temos que lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada existe independente do filme.” (Salles, p. 70, 2005). Mais além do que isso, caberia que os entrevistados pudessem ter noção da amplitude que o filme, uma vez estando disponível para o mundo, já que eles mesmos estariam presentes nessas imagens. Afinal, o próprio documentarista estaria, dessa maneira, se colocando como igual ao personagem filmado. E ele mesmo é um cidadão do mundo, o mesmo mundo que vive esse tal personagem, objeto capturado pela câmera do cineasta e “...a tomada da imagem documentária define-se pela presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo” (Ramos, p. 82, 2008).

Portanto, seria justamente sobre esses personagens o assunto trabalhado pelo documentarista. Então, até que ponto é mesmo o documentarista capaz de lidar com a relação entre seu filme e o público por ele filmado? Entramos na reflexão sobre o limite que se estabelece entre o aceitável, isto é, do que estará dentro do filme em sua versão final, porque inevitavelmente deve ser representado, e o que seria uma exposição desnecessária e descabida dos personagens. E é de fato um ponto a se pensar, porque não existe uma fórmula do sucesso a ser seguida para conduzir o rumo que as imagens irão tomar depois de serem registradas. No entanto, fica em suspenso a questão do compromisso para com as pessoas expostas nas imagens. Como desenvolve Penafria sobre esse compromisso ético,

A relação de compromisso implica questões éticas tais como a de saber se os intervenientes estarão ou não conscientes do impacto que poderá ter na vida deles o facto de se exporem perante uma câmera. Quando é que os documentaristas têm essa certeza? Até quando devem filmar? Quem estabelece os limites entre o privado e o que pode ser mostrado publicamente? Onde termina o direito que os espectadores têm a determinada informação e começa a privacidade que é um direito inegável dos intervenientes? Um documentarista tem o direito de contar a(s) história(s) do Outro? Um documentarista é um realizador que, tal como outro qualquer, tem o direito de fazer filmes, de se expressar. (Penafria, 2001, p. 7-8)

Temos também, não menos importante, a escolha dos sons que estarão no filme. A harmonia de sons, juntamente com as imagens, é fundamental para que se tenha um ponto de vista bem definido. Identificamos sons das mais variadas fontes possíveis: de carros, de ruídos que entrelaçam pessoas falando e eletrodomésticos, de respiração, de vento e sons da natureza. Ou mesmo, ainda que não tenham sincronicidade com o que estamos vendo, no caso de momentos inteiros de filmes com telas pretas, onde temos somente além dessa suposta ausência de imagem, a voz do narrador em *over* compartilhando conosco alguma informação ou contando uma história. Teríamos aí o que Michel Chion, teórico do cinema e compositor, coloca na categoria por ele criada, chamada *acousmatique*<sup>20</sup>, que se refere à personagens que vivem somente fora de quadro. Como elabora Fernando Morais da Costa,

Já são conhecidos no Brasil, ao menos nos estudos de som no audiovisual, os conceitos de Michel Chion relacionados ao fora de quadro, o espaço acusmático, como ele o coloca. Muitos dos sons que Chion analisa como desprovidos de fonte visível na tela são vozes, como descrito em *La voix au cinéma*, ou *The voice in cinema*, na tradução para o inglês da também influente pesquisadora Claudia Gorbman. Chion cria ali uma categoria de personagem, o *acousmètre*, neologismo em francês que explica que há personagens, seres (*êtres*) que vivem apenas no espaço fora de quadro (*acousmatique*). (Costa, 2020, p.101)

Analisaremos esses aspectos de enquadramentos, detalhes, posicionamentos de câmera, entrevistas e sons em fragmentos dos três filmes abordados neste trabalho nos subcapítulos adiante, identificando neles, individualmente, os pontos que mais interessam para o estudo do ponto de vista que nos chama atenção para essa pesquisa. Para isso, é importante antes contextualizarmos dois conceitos do cinema fundamentais para melhor entendermos a identificação do ponto de vista nos filmes aqui analisados, sobretudo pelo fato de serem documentais e priorizarem o encontro com o outro e as entrevistas para sua condução: o *cinéma vérité* e o cinema direto.

---

<sup>20</sup> Palavra “*acousmatique*”, traduzida do francês para o português, “acusmático”, que se refere a um som cuja fonte de fato não está visível, significado que, assim como é colocado pelo teórico francês Michel Chion no cinema, se refere a algo que produz/ emite sons, mas que não estão dentro do quadro.

### 1.1 *Cinéma vérité*, cinema direto e ponto de vista interno

Em meados dos anos 1950 começaram a surgir novas tecnologias que possibilitaram que as filmagens nas ruas fossem feitas com maior facilidade. As câmeras mais leves e os gravadores portáteis (gravador Nagra) ofereceram maior liberdade para os cineastas, sobretudo para a realização de documentários. Passou a ser possível que o cineasta pudesse intervir nas situações por ele filmadas, provocando encontros, instigando os entrevistados e, principalmente, saindo dos ambientes fechados de filmagem. Isso permitia que o acaso pudesse acontecer e/ou ser motivado e, conseqüentemente, novos olhares poderiam ser contemplados e registrados para então entrarem nas cenas. Essas mudanças tecnológicas deram início ao *cinéma vérité*, também conhecido como cinema verdade, que ganhou força nos anos 1960, sobretudo com o lançamento do documentário *Chronique d'un été* (1961)<sup>21</sup>, dirigido pelo cineasta e antropólogo Jean Rouch e pelo sociólogo Edgar Morin. Esse filme foi um marco para a revolução do cinema documental pois, em suas cenas, era possível que o espectador visse “como se desenvolve o processo de produção e concepção filmica” (Oliveira, 2014), já que podemos notar que o processo de criação também existe no próprio momento da filmagem. Isso porque, ao vermos a produção de Rouch e Morin, a todo momento somos lembrados de que estamos assistindo a um filme documental, e as conversas realizadas entre personagens e cineastas, sobre a feitura do filme, deixa clara essa possibilidade: de fazer e discutir o filme nele mesmo. Encontramos elementos que deixam explícito esse processo, de produção de um documentário durante o registro de imagens, como a presença dos próprios diretores em cena, seja discutindo entre si sobre o filme, seja entrevistando personagens. Isso se dá, sobretudo por essa liberdade de criação mais espontânea, em sincronia com a ação de realizar as filmagens.

---

<sup>21</sup> 4 Além de terem sido utilizadas câmeras leves para a realização do documentário *Chronique d'un été* (Crônica de um Verão), a obra foi rodada com filmes de 16mm e 35mm, no ano de 1960. (informação obtida no início do filme restaurado) MUBI. *Chronique d'un été*. 1960. Disponível em: <https://mubi.com/pt/films/chronicle-of-a-summer/watch>.



Figura 4: Fragmento do documentário *Chronique d'un été*. Na imagem, Jean Rouch e Edgar Morin aparecem em frente à câmera conversando com uma personagem.

Ao filmar as pessoas que andam livremente pelas ruas, os diretores narram, em voz *over*, contextualizando o espectador, dizendo que os personagens presentes nas imagens são pessoas comuns, não-atores, homens e mulheres, que participam dessa experiência nova, que é o cinema verdade. Penso sobre a sincronicidade presente no filme como um dos ganhos mais fundamentais para que acontecesse a verdadeira revolução no audiovisual a partir do progresso tecnológico dos equipamentos. A fluidez do acaso e da espontaneidade passou a ser uma possibilidade no cinema. Pegar uma câmera e filmar o que acontece em uma esquina se tornou possível sem que precisasse haver uma grande movimentação de uma grande equipe com uma grande quantidade de materiais e equipamentos. Então talvez uma das conquistas mais importantes foi, de fato, o compartilhamento de experiências sociais e, portanto, de conhecimento.



Figura 5: Na imagem, os personagens são pessoas comuns, não-atores, caminhando pelas ruas. Nesse fragmento é possível entendermos a importância da conquista de novos equipamentos, que possibilitou esse tipo de filmagem, em local aberto.

Por isso, no filme de 1961, o espectador foi convidado a entender como se dá o processo de realização de um documentário, das entrevistas feitas e também da discussão realizada para o desenvolvimento das cenas, pondo em questão, por exemplo, os enquadramentos e o posicionamento dos personagens. Interessante também pensar sobre o debate trazido em *Chronique d'un été* a respeito do modo como se deve comportar diante a câmera quando está registrando alguma situação. Não necessariamente existe uma postura específica para que o documentário seja feito. Pelo contrário, faz sentido que a câmera capture situações próprias, naturais e com pouco ou nenhum ensaio. A sensação transmitida, da tela ao espectador, de que o que está sendo exibido é um recorte da realidade. Por isso a atenção e importância para a produção documental se dá, também e sobretudo pelo que ela possibilita: a voz e vez para questões cotidianas, que fazem parte da estrutura e modo de funcionamento social. Levamos em consideração, portanto, que o documentário tem sua relevância justamente porque

Literalmente, os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social (Nichols, 2005, p. 27)

À vista disso, como vimos no início do capítulo deste trabalho **1. PONTO DE VISTA: UMA CONSTRUÇÃO DO OLHAR**, o documentário é capaz de representar as situações com as quais convivemos, mas não vemos de fato. De tornar visível, através da imagem e do som “aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos” (Nichols, 2005, p. 26), e isso só se torna possível quando passam a existir materiais que possam acompanhar o cineasta nas mais adversas circunstâncias. Assim, ele pode capturar tanto tragédias e fatalidades quanto detalhes inesperados: um olhar desavisado, uma palavra que não se espera, uma declaração. O documentário, portanto, é uma ferramenta que permite a construção de memória coletiva de determinado recorte social.

O uso da palavra direta no discurso de Rouch e Morin afirma o uso do som direto, recurso possível por conta do gravador portátil. Como comentamos antes, se deu uma verdadeira revolução, dada pela substituição de equipamentos, que passaram dos mais pesados e difíceis de serem carregados, tampouco levados para as ruas, para os mais leves e mais fáceis de serem manuseados. Antes dessa grande mudança tecnológica, os aparelhos de gravação de som eram bem maiores e mais difíceis de serem operados, inclusive pelo seu peso, portanto, quem conseguia utilizá-los eram técnicos especializados, enquanto as câmeras, de 35mm, tinham alto ruído e as películas, baixa sensibilidade (Azevedo, 2011). A operação desses equipamentos também mudou, já que as câmeras, que eram operadas por pessoas que sabiam especificamente manuseá-las, passaram a poder estar nas mãos de qualquer um. De certa forma, podemos pensar que seu uso se tornou mais democrático, dada essa circunstância de ser possível mexer em câmeras sem nunca antes ter sabido como operá-las. Portanto, o filme de Rouch e Morin revela essa transformação no cinema documental. Segundo Oliveira,



Considerado um filme de improviso realizado em forma de psicodrama, *Chronique d'un été* é o filme inaugural do cinema-verdade e, pela primeira vez na história do cinema documentário, um filme utiliza de um método interativo para construir a sua narrativa, utilizando, pela primeira vez, uso direto da palavra. Nele, Rouch combina a provocação, a autocrítica e o drama dos seus filmes anteriores. Porém, nesse filme foi a primeira vez que utilizou um equipamento menor e mais leve. Essa evolução tecnológica possibilitava o registo do som sincrônico através de um equipamento portátil. (Oliveira, 2014, p. 169)

Importante levar a atenção para o fato de que com esse avanço tecnológico, as filmagens puderam ser possíveis em locais abertos, o que favoreceu o encontro com o outro. A câmera tornou-se uma extensão do corpo do cineasta, que pôde abordar pessoas a serem entrevistadas. Para mais, o cineasta, com esse equipamento de fácil manuseio em mãos, passou a poder instigar a pessoa filmada, provocar reações e registrar o que fosse feito e dito, já que o som também passou a ser registrado mais facilmente, com o gravador portátil.

Os documentários passaram a se apropriar ainda mais da ideia de identificar, capturar, organizar imagens, a partir da intenção do cineasta, difundindo uma representação da sociedade e do que a constitui. Porém, vale atentar para o fato de que, embora tenhamos em mente que o documentário procura representar a realidade, não necessariamente o que está sendo mostrado em suas cenas é real. Até porque, certamente, a verdade é relativa. O que devemos considerar é que o conteúdo do documentário pode revelar uma visão distinta da realidade, já que tudo depende de como ela está sendo representada porque “(1) uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu e (2) as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meios convencionais e digitais” (Nichols, 2005, p. 28). Tudo depende também do ponto de vista do cineasta, de que modo ele decide representar o material filmado.

A montagem, nesse lugar, se coloca como ferramenta importantíssima, já que é por meio dela que elementos serão dispostos na narrativa do filme. A seleção de um corte específico inserido em um momento completamente deslocado da imagem capturada inicialmente também é uma possibilidade na hora da edição. Sendo assim, a interpretação do espectador pode ser grande parte manipulada no momento de feitura do filme, considerando o ponto de vista e as decisões da montagem. Ainda, o cineasta, por sua vez, aborda o conteúdo de seu filme baseado em suas próprias ideologias e verdades, portanto, faz sentido que o conteúdo final, embora documental, seja enviesado pela sua perspectiva. Os documentários, como indica Bill Nichols,

(...) significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. (Nichols, 2005, p.30)

O documentário, portanto, foi aprimorado a partir desses avanços tecnológicos e o *cinéma vérité* deu início a essa percepção. Sendo assim, no cinema verdade vemos que há a intervenção do cineasta nas cenas. Ele provoca acontecimentos, se coloca dentro das imagens, fazendo parte das situações filmadas e registrando suas particularidades. Porém, houve outra frente influenciada pelos avanços tecnológicos dos anos 1950 que também teve grande importância, denominada como cinema direto. Diferente do cinema verdade, o direto procurava não intervir no que era filmado. O filme que marcou esse estilo cinematográfico foi o *Primary* (1960), documentário norte-americano que acompanhou a rotina de John F. Kennedy e Hubert Humphrey durante as eleições primárias do Partido Democrata no ano de 1960. Segundo Ramos,

O Cinema Direto revolucionou o documentário, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem com câmera na mão são características deste tipo de documentário. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos haviam, até então, negado ao documentário (Ramos, 2004)<sup>22</sup>.

Esse estilo cinematográfico norte-americano, assim como o *cinéma vérité*, foi difundido mais à frente, nos anos 1960, e tem como precursores o fotojornalista Robert Drew e o cinegrafista Richard Leacock, fundadores da produtora Drew Associates. Drew e Leacock fizeram juntos o filme *Primary*, tendo sido Drew o diretor e o segundo tendo feito parte da cinematografia. Diferente do *vérité*, onde o cineasta assume uma postura que participa e confronta, no direto o cineasta procura ao máximo não afetar o objeto que está sendo filmado. Para ele, interessa mais representar a realidade de maneira direta. O intuito é que, com a câmera em mãos, em

---

<sup>22</sup> Trecho do texto “A Revolução do Direto: Estudo sobre o Cinema Direto”, através do portal da revista Rua - Revista Universitária do Audiovisual (Ufscar) pelo link: <http://www.rua.ufscar.br/a-revolucao-do-direto-estudo-sobre-o-cinema-direto/>

qualquer lugar, o inesperado seja capturado, mas sem a intervenção do cineasta. Ele observa, mas mantendo sempre uma distância do que é registrado. Se assemelha ao “cinema-olho” de Dziga Vertov, que tinha como objetivo intervir o mínimo possível. Como se o que fosse registrado nas ruas viesse simplesmente por força do acaso. O cineasta sai de casa e dá de encontro com uma situação extraordinária que merece ser filmada. Por sorte, ele tem a câmera em mãos e registra, da sua posição e sob seu ponto de vista, tudo o que acontece. Quem assistir a essa filmagem tem acesso ao ponto de vista interno, do próprio cineasta, acompanha a situação extraordinária registrada por ele através de seus olhos. Mas, o acontecimento em si não se desenvolveu por conta do encontro do cineasta com a situação. Pelo contrário, o cineasta do direto aproveita a ocasião despercebida, como um *voyeur* da cidade, esperando pelo momento perfeito para dar início à filmagem. Não há o contato e a troca entre cineasta-objeto filmado como no *vérité*. A diferença acontece de modo que

Os documentaristas do direto levavam sua câmera para uma situação de tensão e esperavam com otimismo por uma crise; a versão de Jean Rouch do *cinéma vérité* tentava precipitar uma crise. O artista do cinema direto almejava a invisibilidade; o artista do cinema verdade de Rouch era, no mais das vezes, um participante declarado. O cineasta do direto representava o papel de um espectador descompromissado; o artista do cinema verdade adotava o comportamento de um provocador. (Barnouw, 1993, p. 254-255)

Porém, é importante ressaltar que, embora ambos os tipos de documentários aqui mencionados procurem representar a “verdade” como ela é, esse conceito, da verdade, é extremamente relativo. Até porque, para além desse fato, o próprio momento de escolha da direção sobre elementos da linguagem e forma do filme, como uso de trilha sonora, montagem e planos, já faz com que descartamos a possibilidade de transmissão dessa “verdade” como ela é. São várias versões da realidade e, tanto no *cinéma vérité* quanto no cinema direto encontramos essas versões, que são montadas a partir da escolha do ponto de vista de cada diretor para cada filme. Para cada uma dessas escolhas existe uma maneira de adequar o filme dentro do que o cineasta quer revelar.

Em todas as sequências escolhidas para análise neste trabalho, identificamos características tanto do cinema verdade quanto do cinema direto em suas cenas. Temos a entrevista e o encontro dos cineastas com os personagens filmados, tanto de *Shoah*, quanto de *S21* e de *NoirBLUE*, mas também temos momentos em que é priorizada a distância do objeto

em questão, tendo pouca ou nenhuma intervenção. Em *Shoah*, por exemplo, notamos que as entrevistas são o que norteiam o filme. Por mais que o diretor não apareça dentro de quadro, sabemos, enquanto espectadores, que os personagens estão respondendo às perguntas e participando de uma entrevista no momento de filmagem. Ouvimos Claude Lanzmann falando com o personagem, fazendo-o perguntas, arquitetando uma situação que provoca emoção e que será interessante de ser filmada. Veremos essa e mais outras características presentes em *Shoah* e, mais adiante, em *S21* e em *NoirBLUE* nos subcapítulos que virão a seguir.

## **1.2 O ponto de vista em *Shoah***

Para começar a análise das cenas onde identificamos e esmiuçamos o ponto de vista em *Shoah*, iremos descrevê-las e contextualizá-las. No início dos 40 minutos de filme, o diretor, Lanzmann, entrevista a Sra. Pietryra, personagem que nasceu e sempre morou em Auschwitz. Na entrevista, ela fala de alguns lugares que não existem mais, ou que ainda estão lá, mas foram destruídos ou então que não são mais usados, normalmente por não estarem em condições de uso, pois passaram por alguma depredação no passado. Nessa cena, vemos que as imagens se intercalam entre o rosto da personagem entrevistada e as imagens dos locais mencionados por ela e pelo diretor. Lanzmann pergunta onde estavam os judeus antes do início da guerra e ela responde que estavam em toda parte, que formavam 80% da população. Inclusive, havia uma única sinagoga na cidade, a qual foi devastada durante a Segunda Guerra Mundial e passou a ser um dos lugares que não funcionam mais atualmente. O mesmo aconteceu com o cemitério judaico, que ainda existe, mas está fechado. Fechado significa que não enterram mais as pessoas lá, mas segue aberto para visitação.

Nas imagens que entram na sequência após ela dar esse relato, vemos o cemitério com as lápides caídas, a terra do chão mal cuidada, um lugar abandonado. Sabemos da informação porque a entrevistada vai respondendo às perguntas de Lanzmann e, em seguida, entra a imagem do cemitério na tela, ilustrando o depoimento. Penso nesse momento de alternância de imagens entre a entrevista e o local mencionado como um mecanismo utilizado para situar e contextualizar o espectador, inserindo-o no universo fílmico. Temos a noção visual do espaço mencionado na entrevista e, assim, podemos ir concebendo e articulando, mentalmente, de maneira natural a ideia do que está sendo dito. Por estarmos inseridos nesse contexto, fazemos um movimento organicamente, de ir caminhando ainda mais para dentro

do documentário. Assim temos a impressão de construirmos, nós mesmos, nosso ponto de vista sobre o assunto, a partir do que as imagens postas atestam sob um tom de veracidade: o cemitério devastado, as lápides caídas, um espaço que de fato não seria digno de manter o seu funcionamento convencional. Dessa forma, tudo o que foi relatado pela entrevistada é atestado. Ao visualizarmos essas imagens, somos convencidos da ideia de que tudo aquilo pode ter realmente acontecido e, principalmente, que os entrevistados são verdadeiros e nos fornecem informações reais.

Nessa entrevista com a Sra. Pietryra, nós como espectadores somos levados para um momento do filme onde entendemos que iremos adentrar nesse nicho de lembrar lugares judaicos, pensando no antes e no depois da Segunda Guerra. Esse trecho do filme também é guiado pelas entrevistas, registradas em primeiríssimo plano, mostrando a personagem em um enquadramento que começa a partir dos ombros para cima, intercalando com as imagens dos locais que são abordados na conversa. É importante destacar esse plano, pois ele oferece uma visão mais de perto do rosto da pessoa, fazendo com que a atenção do espectador fique bem presente nas reações da entrevistada, de acordo com as perguntas feitas por Lanzmann. Apesar de não olharem diretamente para a câmera, o que não faz com que tenhamos a impressão de que estão falando para nós, espectadores, por um momento somos até mesmo transportados para dentro da sala da entrevista, como se estivéssemos, de certo modo, participando do processo, compenetrados na entrevistada. Somos levados para o lugar da pessoa que filma, que está monitorando a câmera e registrando.

A cidade da Sinagoga mencionada anteriormente é Włodawa, onde os judeus se estabeleceram a partir do século XVII e, a partir do século XX, foram aumentando gradualmente o percentual populacional na região, até 1939. Depois, os alemães nazistas deportaram cerca de 800 judeus de Cracóvia e 1000 de Viena para um gueto que criaram, antes de exterminá-los em um campo próximo a Sobibór. A Sinagoga de Włodawa<sup>23</sup> era uma

---

<sup>23</sup> O Complexo da Sinagoga em Włodawa é um complexo único de três edifícios pós-judaicos na Polónia, que pertencem à Włodawa kehilla (a comuna judaica). Isto é constituído por:

- a Grande Sinagoga ("bet ha-knesset", em hebraico uma casa de assembleia), construída nos anos 1764-1774 com os recursos financeiros da comunidade e os fundos da família Czartoryski, -

- a Pequena Sinagoga ("bet ha-midrash", em hebraico casa de estudo e oração) construída no final do século XVIII;

- a Casa Pokahalny (nova aposta ha-midrasz), de 1928.

Desde 1983, os monumentos acima mencionados são a sede do Complexo Museu-Sinagoga em Włodawa. O museu possui quatro departamentos: etnográfico, histórico, promocional e educacional e administrativo. O departamento etnográfico trata, entre outros, da organização de exposições apresentando o folclore local e o folclore de culturas exóticas. O departamento histórico coleta relíquias e documentos relacionados à história de Włodawa e da região. A Judaica é grande parte desses souvenirs. O departamento de promoção e educação trata da promoção da região. Uma das conquistas mais importantes da instituição nesta área é iniciar e realizar um evento cíclico comemorativo da história multiétnica e multirreligiosa da cidade - o Festival das Três Culturas. -

das mais importantes de estilo barroco da Polônia, construída em 1762 e destruída durante a ocupação nazista. Felizmente, anos depois ela foi reconstruída e, embora não tenha as atividades de uma Sinagoga, hoje funciona como um museu local, aberto para visitação.



Figura 6: Imagem da sinagoga de Wlodawa, na Polônia, que foi reconstruída e preservada como um museu.

A Sinagoga de Wlodawa é citada logo depois do momento em que, na entrevista com a Sra. Pietryra, há a inserção das imagens do cemitério. A câmera faz um movimento de *tilt down*, do topo até o chão de uma construção que se assemelha a um templo religioso católico, sobretudo pela presença de esculturas de santos, na parte superior da fachada da construção e também nas laterais. O movimento da câmera é seguido de *zoom*, se aproximando e enquadrando as pessoas que estão num fluxo intenso de entrada e saída pela porta da frente do local. Não sabemos se começou ou acabou de terminar algum evento ou culto religioso. Ainda no movimento de aproximação do *zoom* até os rostos das pessoas na direção da porta, ouvimos apenas a voz de Lanzmann perguntando: “tinha uma Sinagoga em Wlodawa?”. No segundo seguinte, a imagem das pessoas é interrompida por um corte que insere na sequência a imagem de Pan Filipowicz, sobrevivente do holocausto, que também está em frente a essa

---

Tradução do texto disponível no site do complexo onde fica a Sinagoga de Wlodawa, onde hoje funcionam as atividades do museu. Disponível em: <https://its-poland.com/attraction/museum-synagogue-complex-in-wlodawa>

mesma construção religiosa. Entendemos que a pergunta de Lanzmann foi direcionada a ele, o novo personagem do filme que entra em cena. A câmera então o filma em primeiro plano, da cabeça até seus ombros, mas ainda conseguimos ver algumas pessoas atrás e do lado do personagem. Filipowicz responde que sim, havia uma Sinagoga e era muito bonita. Um senhor de chapéu, que está na filmagem atrás de Filipowicz, acrescenta dizendo que “quando a Polônia era governada pelos czares, a Sinagoga ainda existia”. Filipowicz diz que a Sinagoga é mais antiga que a Igreja Católica. Então entram imagens da Sinagoga de Wlodawa, em movimento pan, da esquerda para a direita. Vemos a Sinagoga com andaimes e carros de construção, como se estivesse em manutenção. O jardim que a circunda tem a mata bem alta, aparentemente sem nenhum cuidado e poda. Muitos vidros de janelas quebrados, paredes sem pintura, cruas, direto nos tijolos, uma verdadeira impressão de casa abandonada. Ainda com a imagem da câmera enquadrando partes da antiga Sinagoga, a voz de Filipowicz é inserida sobre o plano. Temos a sensação de que estamos participando da entrevista, como se ele estivesse do nosso lado, falando sobre o local, enquanto a observamos atentamente. É como se estivéssemos, nós mesmos, acompanhando cada detalhe dela. “Não é mais usada”, ele diz.



Figuras 7 e 8: A mesma Sinagoga, de Wlodawa, aqui nas imagens presentes em *Shoah*, que aparecem em close, vemos de perto janelas e fachada.

Interessante pensar nessa estrutura e ritmo do filme de Lanzmann questionando a posição do locutor/ narrador que se mostra nas cenas. O fato de termos a voz dos relatos dos personagens e também do diretor, coloca ambos nesse mesmo lugar, de certa forma: o de narrador. Além da voz do diretor, temos ainda a voz da intérprete, que o acompanha em todos os lugares visitados, traduzindo os depoimentos para a língua francesa, possibilitando essa ponte comunicacional entre entrevistado-cineasta. Entendemos esse som das vozes das entrevistas como mais um mecanismo de enfatizar a veracidade do conteúdo obtido nesses encontros. Existe o raciocínio de que o narrador está em uma posição de possível imparcialidade, já que, sobretudo no caso de *Shoah*, Lanzmann não viveu diretamente os acontecimentos mencionados nos depoimentos, por não ter sido vítima do holocausto nem por ter estado do outro lado da história, como oficial nazista. Por isso, sua voz teria a função de



transmitir o lado da “verdade” dos acontecimentos, já que todos os depoimentos seriam enviesados. Apesar disso, temos os personagens como objeto principal de construção de *Shoah*. É a partir deles que o documentário foi construído, a partir dos relatos de suas memórias, de sua fala e ponto de vista sobre o que viveram. Ainda, sobretudo por esse fato, podemos, como espectadores, adentrar nos acontecimentos narrados e ter um ponto de vista mesmo sem imagens de arquivo e cenas de ficção/ representações.

Um bom exemplo sobre esse raciocínio do parágrafo anterior é quando chegamos aos 42 minutos do filme, momento em que Claude Lanzmann anda de carro com um dos sobreviventes e comenta sobre as construções das ruas, sobre os lugares que eram casas e comércios inicialmente judeus. Nota-se que, dentro desse mesmo carro, a tradutora também está presente e pelo menos mais uma pessoa, que carrega a câmera em mãos e registra a entrevista e os locais por onde passam. Casas e ex-estabelecimentos onde, próximo aos anos 1930, eram comércios que tinham como donos famílias judaicas são vistas e postas em cena. Nesse recorte do filme, o personagem toma a frente do que seria a narração, já que ele vai apontando para os lugares por onde passam e falando o que lembra sobre eles. São poucas as vezes em que Lanzmann faz alguma pergunta para direcionar o depoimento. O sobrevivente do holocausto que guia e pontua esses locais é ainda Pan Filipowicz, que conta, da sua memória, o que lembra sobre todas essas ruas que aparecem e inclusive tem lembrança do que eram os comércios, quem eram e como eram seus donos: “quem morava aqui era Borenstein. Ele trabalhava no negócio de cimento. Ele era muito bonito e culto”, declara Filipowicz. Eles vão andando de carro e falando sobre locais que o personagem lembra. “Essas construções não mudaram?”, pergunta Lanzmann. “De jeito nenhum, e os judeus vendiam peixe”, responde Pan. Diretor e personagem conversam comentando sobre as construções que veem nas ruas, falam sobre o que elas eram há anos atrás: “havia barracas, lojinhas, negócios judaicos”. Enquanto isso, a câmera filma através do vidro do banco da frente do carro, e o espectador tem a sensação de estar também sentado no carro. A cada esquina filmada, de dentro do carro para fora, enquadrando as casas nas ruas, somos transportados para dentro desse mesmo carro, como se estivéssemos fazendo parte do passeio, sendo guiados por Pan Filipowicz. A câmera faz movimentos livres, acompanhando o vidro da frente do carro, sobre o parabrisas, passando pelo rosto de Pan e virando prontamente para não perder nada que Filipowicz aponta enquanto o automóvel está em movimento. Sendo assim, temos, ora a noção do ponto de vista do diretor, ora do personagem, que anda no carona. Nesse momento, o ponto de vista que temos, portanto, é o interno.



Figura 9: Vista de dentro para fora do carro, quando o diretor e o personagem andam pelas ruas, de carro, comentando sobre os locais por onde passam. Na imagem, percebemos que estamos vendo como se estivéssemos dentro do carro também. Notamos o parabrisas no canto inferior da tela. Portanto, temos um ponto de vista interno nesse momento.



Figura 10: Mesma cena em que passeiam de carro pelas ruas, o movimento de câmera nos mostra o personagem que está ao lado do cineasta.

Interessante notarmos sobretudo, através das imagens, a mudança radical que houve entre a cidade retratada antes e depois da guerra. Antes, notamos, por meio dos relatos, que grande parte das ruas, comércios e moradias eram frequentados e pertenciam à população judaica. Com a sequência das cenas, vemos que a realidade posterior se tornou completamente diferente e a câmera nos mostra, pouco a pouco, os locais abandonados, destruídos. O *travelling* da câmera se assemelha a como observarmos, detalhe por detalhe, pedaço por pedaço, ruína por ruína os lugares mencionados. Entendemos o ponto de vista do observador, em primeira pessoa. Nos colocamos no lugar do cineasta, que aponta com a câmera de forma que vissemos tudo com nossos próprios olhos.

Portanto, identificar o ponto de vista em várias nuances. Através do posicionamento de câmera para ver mais de perto o rosto dos personagens, o acompanhamento de um passeio de carro para observar as ruas. O teor descritivo das imagens é o que nos faz refletir sobre a narrativa e é também o que nos possibilita deslocar de nossa posição inicial para dentro das imagens. Assim, tomamos para nós, enquanto espectadores, o ponto de vista antes definido pelo cineasta para entendermos a história contada no filme.

### **1.3 O ponto de vista em *S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho***

No caso de *S21*, Rithy Panh se aproxima dos personagens e os coloca de encontro com documentos e locais que os incitam a acessar memórias, a dar seus relatos, sejam eles verdade ou mentira. O que interessa é que tenhamos qualquer testemunho. Os planos escolhidos acompanham os movimentos das pessoas entrevistadas, seguindo praticamente o padrão de enquadrá-los ao longe, em plano médio, quando estão caminhando, e depois ir fechando o plano, até chegar ao plano americano, que se alterna com primeiros planos quando se quer enfatizar movimentos e gestos. Nesse último caso o diretor considera importante que se destaque tanto o que é visto nos arquivos quanto nas expressões e reações que se desenham de acordo com o que é visto e lembrado pelos personagens. O espectador, por sua vez, é convidado a participar em um lugar como se fosse o próprio cineasta, que observa atento os movimentos e manuseios de quem está sendo filmado. É um acompanhamento do olhar. E é justamente isso que constrói a identificação do espectador, que se comove, se engaja com o que é dito e visto, fazendo parte da experiência estética. Essa identificação, por sua vez, se dá

sobretudo pelo fato de que o assunto narrado diz muito mais do que apenas as pessoas entrevistadas presentes no filme, mas a um todo coletivo, que parte de um particular e diz respeito a todo um geral. Como cita Jean Claude Bernardet seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*, sobre o filme *Viramundo*, “o filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior do que deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno” (2003).

Aos 58 minutos do filme, Rithy Panh está com um dos personagens que relata como funcionava a dinâmica de interrogatório dos prisioneiros e fotografias ajudam a nortear os depoimentos. Em uma sala, os soldados acorrentavam as pessoas pela perna e as amarravam em uma mesa, onde ficavam papéis para que as confissões fossem escritas. Se as confissões não fossem claras, eram descartadas. Essa cena é um exemplo do que foi trazido no parágrafo anterior, sobre a câmera se mover como se fosse a condução do olhar sobre o que se passa no local de filmagem. Ela começa com o foco nas mãos do personagem segurando a fotografia que mostra um prisioneiro no chão, dentro da sala de interrogatório. Apontando para os elementos da imagem, o entrevistado dá seus relatos e a câmera alterna, se movendo lentamente até seu rosto e depois voltando à fotografia. O traslado da câmera permite que o envolvimento de quem assiste com a história seja intenso, já que o ponto de vista produzido é um que nos transmite a sensação de que estamos onde está Rithy Panh, ao lado de quem testemunha, ouvindo com atenção o que diz e vendo o que faz. Rithy nos convida a sentar com ele na mesma sala, partilhando conosco a experiência que é ouvir os atos atrozos de terrorismo e tortura física que passaram os cambojanos quando eram governados pelo Khmer Vermelho de 1975 a 1979.



Figuras 11, 12 e 13: Fragmentos de *S21* que ilustram a passagem analisada. Nelas vemos o movimento da câmera, que começa focando nas mãos do personagem apontando para a fotografia, depois a câmera em movimento, até chegar no rosto da pessoa entrevistada.

Outra passagem de *S21* que nos interessamos é em que aparecem imagens da área externa à noite. 1:34:16, já nos minutos finais do filme. A câmera começa estática, apontando para os personagens, que chegam de longe e vão se aproximando. Quando ficam mais perto, a câmera começa a acompanhar seus movimentos e registra o depoimento do homem que no passado havia sido um dos torturadores, que começa a falar sem intervenção do documentarista durante a cena. Ele diz que o local onde estão na filmagem era para onde levavam os prisioneiros de Tuol Sleng e os torturavam. Conta também que os jogavam no chão, os ensurdeciam com barulhos extremamente altos e mentiam para eles, dizendo que logo iriam para casa, quando na verdade estavam mais próximos de serem assassinados. É um campo aberto e arborizado, sem construções evidentes, aparentemente vazio e silencioso. O

próprio ex-torturador que dá seu relato conta que ninguém passava por lá. Os personagens e o cineasta com a câmera ficam próximos a um poço, que presenciou os atos atrozes: os prisioneiros eram colocados ajoelhados e vendados em volta do poço, levavam pauladas na nuca e depois tinham seus pescoços cortados. Já sem vida e despídos, os corpos eram jogados na água.



Figura 14: Imagem que mostra em plano aberto os três personagens que foram torturadores na época do massacre do Camboja se aproximando da câmera. A locação é o campo externo para onde os prisioneiros eram levados e torturados.



Figura 15: Aqui, a imagem em primeiro plano que mostra o personagem ex-torturador mais de perto, encenando para a câmera o processo do que faziam com os prisioneiros na época do extermínio.

Nesse momento do filme, são três personagens que estão sendo filmados e participam de uma espécie de reencenação dos acontecimentos da época do genocídio. Os três trabalhavam como soldados torturadores na época. Enquanto um dos ex-soldados do Khmer Vermelho narra as já citadas e mais algumas memórias, ele aponta para os cantos do espaço onde estão, na intenção de ilustrar e situar as lembranças, e a câmera acompanha os movimentos para onde o personagem indica. Rithy Pahn registra os gestos com sua câmera em mãos, enquadrando primeiro em plano aberto, quando chegam no ambiente, e depois em primeiro plano, acompanhando os depoimentos de um dos personagens mais de perto. O espectador então é convidado a adentrar no ponto de vista de quem filma, estando em primeira pessoa e também como observador. Ao transmitir essa autonomia para quem assiste, a pessoa é colocada como agente ativo no sentido intelectual, já que ela se torna capaz de tirar suas próprias conclusões sobre aquilo que vê. Notamos que o ponto de vista que permite o espectador se colocar na posição de observador, adentrando mais no ambiente fílmico, é um recurso que se repete em *S21*. Analisando essas duas passagens do filme concluímos que é possível identificar um ponto de vista ambíguo: por vezes em primeira pessoa e, em outras, em terceira pessoa.

O padrão que acompanha as sequências aqui trazidas do filme para analisar o ponto de vista é relevante para educar o olhar do espectador. Acompanhamos, através da câmera, o domínio que os personagens têm sobre suas lembranças, ao tocarem as fotografias, ao encontrarem com os lugares por onde passaram. Esses materiais de arquivo, tanto as fotos quanto os documentos, são colocados como itens que confrontam a memória dos personagens. Assim temos acesso a uma variedade de pistas que nos dão um caminho para novos modos de ver e pensar o passado do outro, sendo esse um resultado da combinação de imagens e sons para a expressão do ponto de vista do documentarista.

#### **1.4 O ponto de vista em *NoirBLUE - deslocamentos de uma dança***

Em *NoirBLUE - deslocamentos de uma dança*, a câmera fixa se mantém na maioria das cenas do curta, seja quando a diretora performa pelas ruas com sua roupa azul hipnotizante seja mostrando fragmentos de outras filmagens suas que ilustram o texto narrado sobre as imagens. Aqui, o espectador tem um lugar que observa o diário audiovisual de Ana Pi. No aspecto imagético, visualizamos os registros enquanto adentramos no universo da diretora, acessando sua memória como se estivéssemos folheando um caderno de relatos e fotografias, ao passo em que Ana nos conta oralmente sobre sua viagem. As imagens passam sobre a tela e o texto escrito da narração na cor azul também a ocupa, em francês na parte superior e em inglês na inferior. Para falar do ponto de vista nesse filme, iremos pegar algumas cenas que interessam para este trabalho e fazem uma ponte com o que identificamos também em *S21: a máquina de morte do khmer vermelho*.

Assim como no longa de Rithy Panh, e também em *Shoah*, em *NoirBLUE* identificamos igualmente mais de um ponto de vista. No início do filme, como falamos no parágrafo anterior, a câmera é fixa e temos as imagens contextualizadas pelo texto em voz *over*. Na verdade, as primeiras cenas são de tela preta, e vemos somente as legendas nos cantos de cima e de baixo. Somos tomados pelo som da voz de Ana, que começa nos contando sobre a experiência que teve em sua viagem para a África, local onde se passa grande parte do filme. Ainda antes do primeiro minuto, depois dos segundos em tela preta cheia, vemos pontos de luz coloridos começando a surgir, acompanhando a história narrada. Somos envolvidos pelo que nos é dito e entramos em um estado delicado difícil de descrever, que lembra uma espécie de sonho. Uma experiência sensível ímpar, a qual iremos adentrar e elaborar melhor no capítulo mais à frente: **3. A experiência estética**.



Ouvimos uma voz em tom baixo, suave, os pontos de luz que se movem lentamente como se estivessem querendo formar algum desenho para termos as imagens que estamos imaginando dentro de nossa cabeça, enfim ilustradas e concretizadas. Podemos imaginar também que é a visão que temos quando estamos dentro de um avião, e vemos os pontos de luzes da cidade ao longe, que se mexem conforme o transporte aéreo se ajeita no céu com os ventos que nele batem. Identificamos aqui uma característica do já citado anteriormente ponto de vista interno. Chamo atenção para esse tipo de ponto de vista dada a sensação que é oferecida ao espectador que o faz imaginar estar dentro de um avião, assim como Ana descreve nesse momento.

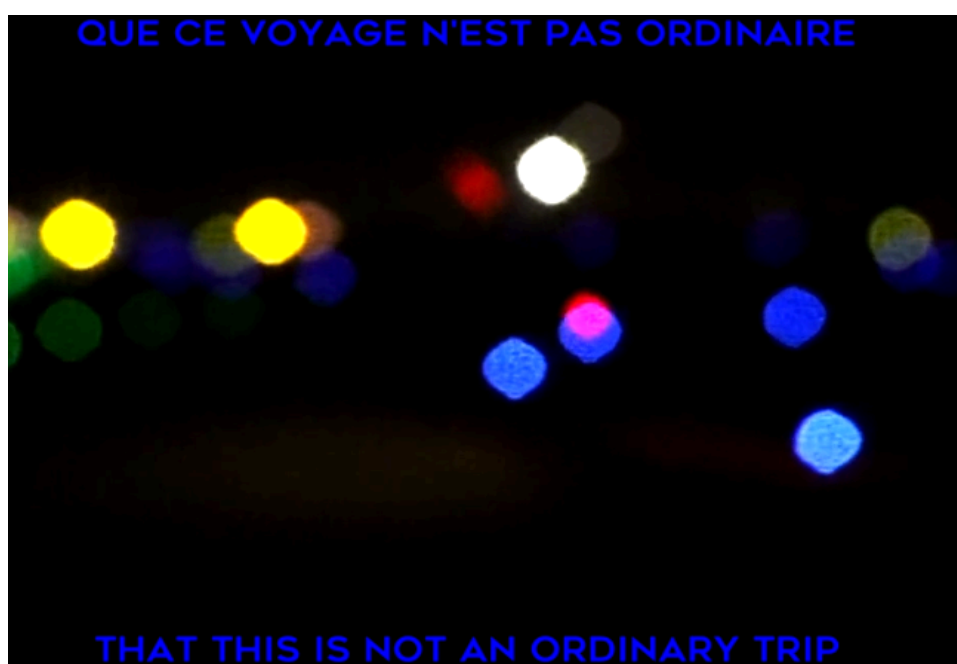


Figura 16: Imagem do início do filme *NoirBLUE*, quando o que vemos são pontos de luz coloridos em movimento.

É mais de um sentimento que vai de encontro ao espectador e o convida de um jeito praticamente irrecusável para ficar e ouvir a história até o final. O convite alcança a vontade de permanência em assistir ao filme todo quando, depois de 2 minutos e meio dessa experiência onírica, somos arrebatados pela imagem de Ana Pi performando em um lugar aberto, com sua roupa azul neon e um pano de mesma cor que dança junto com os movimentos dela no espaço. Até esse momento, o espectador está absorto e encantado pelas imagens e pelo que é dito, mas por mais que exista esse envolvimento com a história, sabemos que continuamos em uma posição de quem assiste, isto é, não estamos inseridos

dentro no contexto do filme. O que nos é apresentado até então é sempre a partir da linguagem da cineasta, primeiro em câmera subjetiva, depois em objetiva. Vemos o que acontece na nossa frente, mas sem nos identificarmos especificamente com a personagem ou ter alguma troca com ela. No caso da câmera subjetiva, o que vemos é algo que se aproxima ao que seria a visão da própria cineasta. Ela se comporta assumindo a imagem dos pensamentos de Ana, mas a personagem não aparece. Desse modo, entendemos que o ponto de vista, nesse primeiro momento, é como se fosse o dela. Na verdade, entramos no lugar de imaginar como seria o ponto de vista presente na memória da diretora, que nos abre seu diário. Fica ambíguo para nós, porque estamos fazendo o exercício de imaginar, para então ilustramos o que estamos escutando, mas também podemos interpretar esse momento como a própria visão da diretora. Em seguida, quando podemos vê-la em cena, a câmera se torna objetiva, mas tendo personagem e narrador sendo a mesma pessoa. Isso fica claro quando a diretora finalmente aparece na tela, aos 2 minutos e 30 segundos do curta metragem, falando sempre em primeira pessoa sobre ela mesma: “nesse instante, percebo que meu maior compromisso é estar”.



Figura 17: Primeira imagem da cineasta dançando em plano aberto, com a câmera fixa, posicionada pela diretora, na rua da África subsaariana.

Nos momentos em que estamos assistindo a tela preta, as luzes coloridas, as imagens com a câmera estática e a voz over narrando, portanto, nos vemos em uma posição de ponto de vista de terceira pessoa. Não estamos participando do campo imagético, como se fossem nossos olhos acompanhando os personagens. Pelo contrário, entendemos que estamos vendo sob a ótica da câmera posicionada por Ana Pi e assistindo através da tela. Isso muda quando, aos 6 minutos e 48 do filme, inclusive, a cineasta narra e filma o processo de posicionamento da sua câmera no tripé. Ela se aproxima, olhando para dentro da câmera e, nesse momento, há uma espécie de quebra da quarta parede, como se ela estivesse olhando para quem assiste, checando se estamos ali, prestando atenção. Aí o espectador tem a primeira interação com a personagem, e se coloca em um lugar diferente do que tinha anteriormente, criando um diálogo direto entre personagem-espectador. Ela fala que posiciona seu tripé e descreve o que sente:

O tempo é de reza. Eu também levo o meu véu, azul, e me coloco no espaço, junto. Me integro. Esse véu me revela o que existe de mais escondido na história que me contaram. Eu só acredito vendo com meus próprios olhos. Eu só acredito sentindo com meus próprios poros. (Ana Pi, trecho 6'50"-8', 2018)

Nessa parte do filme temos outro ponto de vista, já que, com a atenção de Ana Pi para a câmera, dando a impressão de que está olhando para quem assiste, somos levados para dentro da cena, como se estivéssemos interagindo com ela. Ficamos, por alguns instantes, imersos no universo da cineasta e, logo depois, voltamos a assisti-la dançando na rua, com o tripé já montado e preparado para a filmagem.



Figura 18: A diretora Ana Pi ajustando o tripé que segura a câmera fixa para filmá-la enquanto dança na ponte.

Tendo essa análise, percebemos que o ponto de vista muda a todo o tempo. Em uma mesma cena, identificamos mais de um ponto de vista, que se adequa a cada momento específico do filme.

Enquanto isso, há outras passagens de *NoirBLUE* em que o ponto de vista muda, e ficamos em primeira pessoa. Aos 13 minutos do filme, Ana Pi aprende passos de uma coreografia com um dançarino local. Nesse momento a câmera está nas mãos de um cineasta que não a própria Ana, acompanhando os movimentos de seus pés, depois subindo para o tronco, até chegar a cabeça, de modo que vejamos todos os gestos físicos. Aqui, a relação com o que vemos é diferente, já que conforme o enquadramento observa os passos, indo junto com eles, processamos que estamos vendo com nossos próprios olhos o que está acontecendo, porém, sabendo que tem alguém ali, no momento ao vivo da dança, que de fato observa os membros ritmados dos dois personagens filmados harmoniosamente. A cena se passa em um minuto com esse mesmo movimento livre de câmera. O que estamos assistindo se passa pela observação de quem filma e, pelo fato de a câmera estar em mãos, a imagem também apresenta instabilidades. Em alguns momentos ela é trêmula e borrada, sobretudo quando se move para seguir os movimentos dos personagens dentro do quadro. Assim, é estabelecida uma aproximação com o espectador, já que ele vê através dos olhos de quem filma e identificamos essa característica como ponto de vista interno. Na realidade, essa aproximação se transforma, já que a câmera passa a ocupar o lugar do próprio olhar de quem assiste. O

espectador que testemunhou os passos de dança ao vivo se tornou, naquele momento, o próprio cineasta.

Aqui voltamos a mencionar a facilidade que se tem devido ao acesso de câmeras portáteis. O filme de Ana Pi como um todo é um testemunho político sobre reterritorialização e difusão de um novo olhar sobre um continente estigmatizado por ter apenas pobreza visual. *NoirBLUE* mostra justamente o contrário, a riqueza das cidades por onde a diretora passa, a multiplicidade cultural, as pessoas, as cores. Com o acesso a essa ferramenta que é a câmera de mão, as técnicas de composição de imagens foram ampliadas, permitindo que o cinema pudesse ter esse gesto político, trazendo uma representação não-excludente através dessa produção autônoma. A *mise-en-scène*, neste momento do documentário, apresenta o modo de observação participativo, enquanto a montagem, que analisa as imagens plano por plano, decide manter essas imagens, de maneira a aproximar o espectador, fazendo-o sentir-se imerso naquele momento, interessado pela tomada de decisão daquela posição da câmera.



Figuras 19, 20 e 21: Sequência de imagens que mostram o movimento da câmera que, desta vez, está com movimento livre, sendo segurada em mãos. Os passos da dança são filmados por outra pessoa.

Em seguida, temos uma pausa de tela preta para, então, voltamos a assistir dançarinos fazendo passos de dança como uma espécie de voo. Nessa cena, a câmera está posicionada de modo que todo o “palco” onde os dançarinos se apresentam seja filmado, em um enquadramento aberto. Os passos misturam piruetas no ar e cambalhotas e são de uma dança que sabemos pelo filme que se chama *Roukaskass*. As mãos no chão e os pés no ar. Eles dançam ao som do gênero musical chamado *coupé-décalé*, popular na Costa do Marfim.

Embora a câmera esteja parada, o espectador vê o espetáculo de dançarinos que se apresentam no que parece a área externa de uma casa, mas que se parece mais com um palco, dada a genialidade da sequência de passos improvisados. Com efeito, podemos entender a alternância do que preenche a tela como ferramenta para que o espectador seja situado em seu ponto de vista, que se torna único, frontal, objetivo. Ainda assim, há uma infinidade de subjetividades que se desenham, dado o contexto de todo o filme até chegarmos nessa dança.



Figura 22: frame de um dos dançarinos executando os movimentos da *Roukaskass*.



Figura 23: o momento em que outro dançarino toma o lugar principal do palco e continua a dança, que segue como uma brincadeira, sempre entrelaçando passos de dança de rua com movimentos acrobáticos.

São dois minutos completos de duração dessa apresentação, que Ana introduz narrando: “eu vejo gênios que voam”. Vemos o espetáculo chegar ao fim com um fade out que nos leva de volta até a tela totalmente preta, tendo de fundo a narração da cineasta, que nos lembra do viés político de seu filme, com lembranças sobre racismo sofrido ao longo de sua vida:

Eu consigo até me esquecer que a diretora não me cumprimentou achando que eu também trabalhava na casa. E que depois ela ficou tentando pedir desculpa. Eu consigo até esquecer que meu nome não apareceu no cartaz do trabalho, mais uma vez. Umas coisas eu vejo, as outras, você tem que imaginar.

No fim da narração, a tela preta é substituída por uma filmagem também trêmula, que mostra uma cidade vista de cima. É o registro de Ana dentro do avião, no momento de aterrissagem, até vermos a roda do avião tocar o chão. Participamos dessa aterrissagem, junto com ela. Somos deslocados da contemplação visual que é ver cada passo realizado com destreza e alegria para uma reflexão, a partir de uma sequência construída com imagens de ponto de vista interno, tela preta e narração over.

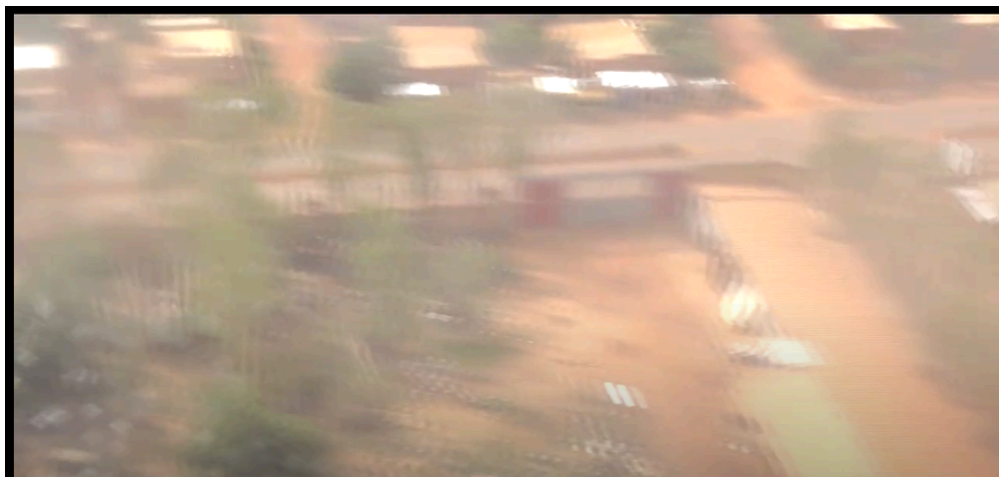


Figura 24: Imagem trêmula, mostrando o ponto de vista de Ana ainda dentro do avião, no momento de aterrissagem. A cidade ao fundo.





Figura 25: Imagem trêmula, mostrando o ponto de vista de Ana ainda dentro do avião, no momento da aterrissagem. A cidade ao fundo.

Sendo assim, vemos que o ponto de vista é tanto uma questão de técnica quanto de intenção, moldando não apenas como a realidade é representada, mas também como é interpretada e vivida pelo espectador. A capacidade dos documentários de oferecer novas perspectivas sobre a realidade depende diretamente da habilidade dos cineastas em construir e comunicar um ponto de vista sólido e bem estruturado.

Para analisarmos de maneira mais completa toda essa questão apresentada no capítulo sobre o ponto de vista, é necessário abordar também outras etapas da realização dos filmes. Portanto, nos interessa pensar também sobre o modo como o ponto de vista é construído para além dos enquadramentos de câmera, planos e ângulos que registram as imagens. A percepção do espectador e seu engajamento com o filme também é conduzido pelo elemento fundamental de pós-produção, que é a montagem. Ritmo e tom são atribuídos ao documentário por meio da montagem, que é ferramenta para elencar acontecimentos, selecionar planos, organizar as cenas, enfatizar uma ou outra informação e/ou sensação a ser transmitida ao espectador. É isso que estudaremos no capítulo seguir, tendo uma breve introdução sobre a teoria da montagem no cinema e, em seguida, identificaremos algumas de suas personalidades manifestadas em fragmentos dos três filmes.

## 2. MONTAGEM: ATRAÇÃO, DIALÉTICA E INTERVALO

### A montagem no cinema - uma breve introdução

Um importante recurso utilizado no cinema é a montagem. Aqui, vemos essa etapa, de edição, como aliada fundamental na construção do ponto de vista presente nos filmes. A linguagem que se apresenta em um filme como um todo é dada por uma série de escolhas elencadas no momento de sua construção. A inserção de sons, textos, enquadramentos, transições e imagens de arquivo são alguns dos elementos selecionados na hora da montagem que enriquecem o filme e ampliam sua linguagem cinematográfica. Vemos aqui a linguagem cinematográfica no que diz respeito à forma do filme, que constrói a percepção do espectador sobre o sentido que é atribuído às cenas. Essas escolhas, por sua vez, definem também o viés por onde o filme será conduzido, isto é, por meio de qual caminho estético ele irá resultar em sua finalidade e, conseqüentemente, qual será o efeito produzido em seu público. Interessante acrescentar que, não fossem as mudanças aprimoradas pelas conquistas tecnológicas, que resultaram no *cinéma vérité* e no cinema direto, como visto anteriormente no capítulo 1, talvez não tivéssemos essa vasta gama de materiais a serem utilizados, sobretudo que pudessem entrar em conjunto com a narração. Por exemplo, a possibilidade de movimento de câmera, que se tornou mais fácil a partir da conquista de câmeras mais leves e de manuseio mais acessível. Esse movimento se tornou um mecanismo interessante para acompanhar depoimentos inesperados dos personagens, no caso de documentários principalmente, ainda mais em situações de cinema de guerrilha<sup>24</sup>. A narração e os movimentos/ performances corporais passaram a ser registradas de maneira mais fluida e sincrônica, o que passou a influenciar e a mudar diretamente a forma de realizar a montagem. Os planos fixos passaram a ser uma escolha, não uma constante devido a necessidade e dificuldade de movimentar um equipamento grande, pesado, e de manipulação pouco intuitiva. Portanto, os planos passaram a poder ser registrados com maior liberdade de expressão, potencializando também a definição dos pontos de vista a serem escolhidos e identificados, além de, conseqüentemente, aprimorar o trabalho do montador que passa então

---

<sup>24</sup> Expressão utilizada para definir o cinema feito a partir de baixo ou nenhum orçamento, muitas vezes com equipamentos pouco qualificados, mas que ainda assim funcionam bem em seu produto final. Segundo a definição do vídeo disponível no canal Fábricas de Cultura no YouTube: “Cinema de guerrilha é um termo usado para todo e qualquer vídeo feito de maneira precária em questão de equipamentos. Todos podem fazer parte desta ação cinematográfica”. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=d\\_tCleTApBU](https://www.youtube.com/watch?v=d_tCleTApBU)> Data de acesso: 04/08/2024

a se deparar com um material muito mais rico e variado. Como escreve Maria de Fátima Augusto em seu livro “A montagem cinematográfica e a lógica das imagens”,

A evolução do plano permitiu o encontro do cinema com a narração, quando ‘o movimento se libertou das pessoas e das coisas’ (Deleuze, p. 12, 1990). Isto se deu sob duas formas diferentes e, nos dois casos, de maneira imperceptível: por um lado através da mobilidade da câmera, quando o próprio plano torna-se móvel, por outro lado através da própria montagem. (Augusto, p.25, 2004).

Portanto, a montagem aparece como verdadeira possibilidade e recurso quando há essa evolução cinematográfica dada pelas novas tecnologias. Até então, não era pensado ter vários planos, quem dirá vários pontos de vista em um mesmo filme. Antes da revolução cinematográfica que proporcionou essas facilidades e mudanças, era impensável que houvesse movimentos de câmera. Pelo contrário, “ela estava sempre fixa e a uma certa distância da cena, num recorte que hoje chamamos de plano geral” (Machado, p.9, 1997). Sendo assim,

(...) os filmes eram compostos de um só plano, uma só tomada. A montagem aparecerá mais tarde, quando o cinema atingir um certo grau de evolução e quando a câmera se tornar móvel. O nível de emancipação da filmagem será atingido quando esta se separar da projeção. (Augusto, p. 26, 2004)

Antes, tudo se resumia a um único plano e a construção do ponto de vista, tanto quanto a interpretação do espectador sobre o filme, era dada de maneira aleatória. Isso porque o recurso que se tinha era somente esse plano geral, onde se enquadra uma série de elementos não necessariamente indispensáveis para que se tivesse um ponto de vista coeso e bem definido.

Segundo Arlindo Machado, a imagem cinematográfica era uma superfície ampla, carregada de detalhes, que o olho do espectador tinha que percorrer, aleatoriamente. O olhar ainda não era dirigido para os pontos que interessavam ao desenvolvimento da intriga, não havia ainda estratégias de ordenamento. O que caracterizava o primeiro cinema era o fato de tudo ser colocado de forma simultânea no quadro. Essa simultaneidade, à medida que as histórias se tornavam cada vez mais complexas, começava a ficar problemática para os homens que faziam cinema. Como dirigir o olhar do espectador para os pontos de interesse da narrativa evitando que ele fizesse uma leitura errada da história? (Augusto, p. 30, 2004)

Existia essa dificuldade, portanto, de definir um viés a ser seguido, tom, ponto de vista e perspectiva do filme, já que os planos deslocados do todo e os cortes foram uma descoberta alcançada e melhor estruturada, tanto teoricamente tanto quanto aprimorada em sua forma prática mais tarde no cinema. Então, como faziam para que fosse traçada essa definição do lugar para onde o espectador deveria voltar seu olhar e sua atenção dentro do contexto imagético do filme? Porque, se não havia a possibilidade de planos mais fechados, tampouco de cortes e pequenos trechos de imagens serem reorganizados, o caminho para construir esse fim definido deveria ser feito de outra maneira que não com a montagem. Como diz mesmo Maria de Fátima Augusto, “concebido como meio de registro, o primeiro cinema não sabia ainda contar uma história” (Augusto, p. 25, 2004). E continua:

Para imprimir às imagens um certo movimento narrativo, o cinema ainda dependia de um suporte verbal, já que não o podia fazer com seus próprios meios. Se o quadro era auto-suficiente, o sentido do filme como um todo, entretanto, permanecia aberto. (Augusto, p. 30, 2004)

As facilidades de montagem foram claramente atribuídas aos avanços tecnológicos da época em que surgiu e depois se popularizou o gravador Nagra e câmeras mais leves. No entanto, já havia produções cinematográficas que utilizava, mesmo que de forma arcaica, mecanismos e visões da montagem antes mesmo de serem elaborados seus conceitos teóricos. Com o cineasta estadunidense David Llewelyn Wark Griffith, por exemplo, ainda em meados dos anos 1910-1915, foi identificada a importância de definir e elencar planos visando garantir a experiência do espectador para com o filme assistido. “Na realidade, ele conscientiza-se da ligação lógica que existe entre os pontos de vista específicos de cada uma das três entidades: câmera, personagem e espectador” (Augusta, p. 34, 2004). Utilizando o artifício e os efeitos da continuidade, sua montagem vai passando a compor as cenas. Em 1911, Griffith com seu filme *The Lonedale Operator*, ele passa a utilizar mais de um enquadramento em uma mesma cena, o que melhora ainda mais a compreensão e experiência do espectador. Os personagens são acompanhados pela câmera, enfatizando a dramatização das cenas e das performances dos personagens.

Veja-se, por exemplo, nas tomadas da estação, a ênfase dada à cena do sofrimento da mulher encurralada pelos bandidos. Griffith joga com diferentes

aberturas de quadro e posições de câmera para tornar mais expressivo o drama da moça. ‘Chega ao cúmulo de utilizar a indefinição do plano mais aberto para confundir espectadores e bandidos, fazendo-os crer que o cano que a mocinha tem em mãos é um revólver, com o qual ela ameaça seus agressores’ (Machado, p. 111, 1997). Griffith vai incorporando convenções narrativas, não somente, exclusivas ao cinema. (Augusta, p. 35, 2004)

Sendo assim, nascem os primeiros vestígios do que seria a montagem paralela, também vista por Eisenstein, por ele atribuída à montagem dialética ou intelectual, que será vista ainda neste capítulo, mais à frente. De maneira breve, a montagem paralela, vista por Griffith, consiste justamente na alternância de planos, tendo como objetivo a formação de um sentido novo que pode estar implícito e será, deste modo, interpretado pelo próprio espectador. Griffith utilizou esse mecanismo de montagem por meio do *raccord*<sup>25</sup> como intervenção principal de seus planos. Ele começa a inovar no cinema a partir do momento em que vê como uma possibilidade a interrupção dos planos, fragmentando-os e os colocando em ações paralelas e depois inserindo cada um de maneira sutil no contexto do filme, dando o efeito de continuidade. Importante citar que essa continuidade se dá de forma que o espaço-tempo do filme seja definido, a partir do *raccord*. Segundo Noël Burch, o *raccord* define essa relação entre dois planos, se colocando como uma continuidade entre esses dois planos, consecutivamente, de forma espacial e também de tempo. Acredito que a grande questão seja realmente essa: a de lidar, utilizando a montagem como ferramenta, com o tempo em si. O processo de edição talvez consista na dificuldade que é modelar esse universo de espaço-tempo que existe dentro do universo filmico, criando novas realidades, abrindo portas para novos olhares, identificando outros pontos de vista. E tudo isso se dá, inicialmente, pela vontade inquietante de cada cineasta expressar a sua própria subjetividade. Para Andrei Arsenyevich Tarkovsky, o cineasta tem esse objetivo de “esculpir o tempo”, sendo esse o verdadeiro trabalho do realizador:

---

<sup>25</sup> Definição do termo *raccord*, segundo crítico e teórico de cinema Noël Burch: “O termo *raccord* não tem tradução entre nós. Usa-se a fórmula francesa que, segundo o crítico Noël Burch, pode ter dois sentidos: o primeiro corresponde à noção de ‘corte’ ou ‘corte simples’, e designa a mudança de plano: nesse sentido usa-se o termo ‘corte’. No segundo está contida referência à maneira como se dá a mudança de plano; usa-se o termo *raccord*, que se refere, então, a qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos. Noël Burch distingue várias modalidades de *raccord*: ao nível dos objetos (um objeto que consta de um plano deve constar de outro com o qual ele faz *raccord*); ao nível do espaço (*raccord* de olhar, de direção, de posição - seja de objetos, seja de pessoas); ao nível do espaço-tempo (envolvendo os diferentes tipos de relação que podem existir entre a decupagem no espaço e a decupagem no tempo)” (Burch, 1973).

Qual a essência do trabalho de um diretor/realizador? Poderíamos defini-la como esculpir o tempo”. Assim como o escultor toma o bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela - do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (Tarkovski, p. 72, 1986)

Podemos não perceber, mas mesmo nos momentos mais fluidos das cenas, pode ter havido um corte ou qualquer outra manipulação da imagem feita especificamente com o intuito de nos provocar alguma reação. Recurso que atualmente é natural no momento de feitura de qualquer filme. Sua narrativa do filme depende do encadeamento de acontecimentos elencados de acordo com a linearidade elegida para reger o andamento da história, o que se torna possível a partir dos cortes e de sua organização, para que haja compreensão e linearidade próprias. Como elabora ainda Maria de Fátima Augusto,

O corte torna possível descrever a ação em termos de causa e efeito, ação e reação, anterioridade e posterioridade, analisando-a com a lógica dissecatória da decupagem. A motivação inicial para o corte vem de uma necessidade inicial da narração. Por sua vez, a visualização explícita dos acontecimentos só é possível graças ao recurso da montagem. (Augusto, p.32, 2004)

Levo a atenção para o exemplo de quando somos tomados por uma tristeza grande em determinada cena que acaba de revelar uma tragédia imensa. Em filmes de ficção é bem comum que esse momento seja acompanhado de alguma música ao fundo escolhida com cuidado para ser inserida na fração de segundo perfeita para nos emocionar. Fica mais evidente quando percebemos que, com essa influência musical não-diegética, fomos quase compulsoriamente levados pelo filme a termos uma comoção nessa passagem em particular. Mas, e quando não temos esse tipo de ação externa à imagem e, ainda assim, ficamos emocionados? Me interessa pensar na montagem de documentários que pouco utilizam sons não-diegéticos justamente por me fazerem refletir sobre quais os pontos de virada que me levam a estar totalmente imersa no universo filmico sem nem perceber. É um clique que nos leva ao caminho sem volta de estarmos totalmente compenetrados na tela, sedentos pelo que vem nas cenas seguintes. Algo despertou esse interesse, a princípio inexplicável em quem assiste e, certamente, a montagem teve grande influência em suscitar essa atenção.

Seja a junção e/ou a sobreposição de imagens em determinada passagem, a montagem é capaz de provocar sensações intensas no espectador, oferecendo margem para haver uma troca entre o que traduz a imagem e quem a assiste. Estabelecer uma ponte de identificação, instigada pelas emoções trazidas à tona através da imagem, é um dos fatores que mais nos interessa neste trabalho porque é dessa maneira que se estabelece o diálogo filme-espectador. O gancho que desperta essa emoção, porém, é circunstancial, dependendo da bagagem que cada espectador carrega consigo e leva como embasamento para a interpretação da experiência visual que é assistir a um filme. Mas, certamente, o trabalho da montagem é fundamental para que uma sensação específica, decidida no momento de feitura do filme, seja causada.

A grosso modo, podemos dizer que a montagem se dá a partir da junção de fragmentos de imagens, tendo como finalidade a ideia de que, uma vez unidas, formem um novo sentido. É possível fazer uma analogia dos fragmentos de imagens como blocos distintos que, com a montagem, há a possibilidade de criar, construir algo diferente. É como aponta James Andrew:

Apesar de a matéria-prima do cinema serem os estímulos distintos dos planos, não devemos concluir que, para Eisenstein, tais estímulos equivalessem ao próprio cinema. Eles são, em vez disso, blocos de construção ou, para usar sua analogia, “células”. O cinema só é criado quando essas células independentes recebem um princípio de animação. Que é que dá vida a esses estímulos, tornando uma experiência cinematográfica completa? (Andrew, 2002, p.52)

Respondendo à pergunta de Andrew, podemos dizer que é por meio da montagem que conseguimos dar vida a tais estímulos.

## 2.1 A atração

A escolha de imagens hipnotizantes, seja pelo choque do horror ou pela beleza que elas transmitem, atraem a atenção do espectador e podem ser relacionadas a uma imagem de conteúdo performático. Em *S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho*, temos a passagem no final do documentário, onde os personagens que eram os militares da época refazem o modo como levavam os prisioneiros para a área externa, nos fundos de onde ficava a prisão, e cometiam atos de extrema violência. Nesse exemplo relacionamos diretamente a cena ao formato atrativo, já que a refeitura quase teatral dos personagens, mostrando para a câmera como eram seus passos, ajudam a ilustrar os relatos, que já são bem chocantes por si só. Porém, ao andarem pelo espaço, ajoelharem e gesticular como faziam com os prisioneiros, provoca mais um fator de tensão em quem assiste. O que mais pode vir nas próximas cenas? O efeito da curiosidade também engaja, o que é fatalmente produzido pela performance, impressionando o espectador. Tal performance pode ser vista como o que Sergei Eisenstein entendia como o elemento externo à ação, tendo a finalidade de abalar o espectador. O fragmento que podemos exemplificar como atração imagética, no caso de *NoirBLUE*, se dá pelos passos impressionantemente performáticos dos dançarinos, dos 14 aos 18 minutos do filme. Assistimos a quatro minutos sem cortes da apresentação e, como comentamos anteriormente, somos completamente tomados pelo universo fílmico. Na montagem, a decisão de manter essa sequência foi importante para causar esse efeito em quem assiste, tanto pela duração da apresentação, quanto pelos elementos atrativos. Consideramos como atrativos pelo fato de ser possível, por meio de seu conteúdo, atingir o espectador de modo que ele fique imerso na situação, emocional e sensorialmente.

A atratividade das imagens é revelada pelo conteúdo chocante e performático carregado por elas, seja em forma visual ou ideológica. A partir disso o espectador alcançaria o entendimento sobre o que lhe foi apresentado. A interpretação desses fortes elementos se relaciona ao que o cineasta Sergei Eisenstein chamaria de montagem de atrações. Nesse caso, a força e a atração trazidas pelas imagens, no entanto, seria considerada atrativa se nós as relacionássemos com cenas teatrais ao invés da realidade. Ao considerarmos a definição de atração, segundo Ismail Xavier em *A Experiência do Cinema* (1986), a atração seria:



todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final. (Xavier, p. 189, 1983)

Essa citação, portanto, se aplica às passagens, tanto de *S21* quanto de *NoirBLUE*, se considerarmos somente a carga histórica e a força que as imagens trazem por si só. Assim, o espectador, ao entrar em contato com esse material naturalmente atrativo, se depararia com a espetacularização. Essa ideia, no entanto, precede toda a teoria da montagem de Sergei Eisenstein, que reivindica justamente essa herança teatral presente no cinema (Eisenstein, 2002). Assim, entendemos que na maioria das cenas analisadas neste trabalho, referentes aos filmes, possuem essa atratividade. Em cada movimento apresentado, sejam os de câmera, sejam os dos próprios personagens, é possível identificar características que se encaixam no que seria a classificação de atração. Seja nos momentos majestosos de dança de Ana Pi ou nas cenas descritivas sobre as maneiras de tortura em *S21* e até nos relatos dos sobreviventes entrevistados em *Shoah*, é possível identificarmos a atração. Até mesmo nas entrevistas, em *S21* e em *Shoah* sobretudo, vemos que determinadas falas dos personagens são colocadas de modo que o choque aconteça. Aos 15 minutos do filme de Lanzmann, Michael Podchlebnik, outro sobrevivente do holocausto, responde à entrevista que agradece à Deus por poder esquecer algumas lembranças. Para ele, não é bom falar sobre o assunto, mas está falando porque o cineasta insiste. Há um momento de pausa e então ele pergunta de novo a Michael se ele está mesmo vivo. A resposta, dita pela tradutora, que faz a ponte de comunicação entre o cineasta e o sobrevivente: No momento, ele pensa e se estivesse morto, porque ele nunca pensou que sobreviveria, mas... está vivo. “E por que ele sorri o tempo todo?”, indaga Lanzmann. “O que você quer que eu faça, que eu chore? Às vezes você sorri, às vezes você chora. E, se você está vivo, é melhor sorrir.”, Podchlebnik então responde, marcando o final da cena, antes de a montagem cortar para outra entrevista, que entra em seguida. Impossível passar impune a esse trecho de tão impactante o relato. As palavras que saem sofridas em contraste com o sorriso no rosto, que esconde o choro iminente no canto dos olhos.



Figura 26: Fragmento do trecho da entrevista com Michael Podchlebnik, em *Shoah*, quando ele acaba de dizer que se estiver vivo é melhor sorrir.

A emoção atravessa o espectador como num golpe, que parece doer mais a cada momento de pausa, entre uma pergunta e outra. A fração de segundos entre um olhar, um movimento e outro.

Os fortes acontecimentos, trazidos pelas imagens, passam de um momento espetacular a outro. Cada relato, de maneira isolada, apresenta sua particularidade espetacular, por isso, são consideradas unidades autônomas que atraem o espectador de uma determinada forma. O que o atrai é a possibilidade de aproximação da realidade presente nas imagens que, quando somadas, se tornam ainda mais fortes. Ao serem unidas, elas formam uma harmonia capaz de atingir a quem assiste, intelectual e emocionalmente. Por isso, aqui a montagem se torna fundamental, já que utiliza a “concretude de fatos reais” (Eisenstein, 2002) dos relatos e das reações, por exemplo, compondo “os ‘fragmentos’ desenvolvendo crescente tensão” (Eisenstein, 2002).

## 2.2 Dialética nas imagens

A montagem escolhida para lidar com os mecanismos utilizados no cinema para atribuir o clima e que tocam o sensível simultaneamente - som, imagem, tensão, conflito - procura contemplar todos os estímulos possíveis provocados no espectador. Planos com textos apontando a contextualização histórica do que estamos vendo são um exemplo disso, bem como o uso de materiais e documentos de arquivo. O atrito causado por imagens de origens divergentes inicialmente, o encontro de diferentes e múltiplas temporalidades, bem como a fricção entre tempos distintos, fontes e possibilidades, produzem o gesto dialético de “fabricar outras imagens, outras montagens, olhá-las outramente, introduzir a divisão e o movimento a elas associados, a emoção e o pensamento conjugados” (Didi-Huberman, p.405, 2016). É nesse encontro que identificamos a montagem nomeada como dialética.

A confluência de estímulos, a princípio divergentes, em uma mesma cena, leva a um novo resultado, chegando em uma nova linguagem e, conseqüentemente, ampliando os recursos da linguagem cinematográfica. Isso é o que Sergei Eisenstein chama de montagem dialética, também conhecida como montagem intelectual. Esse método procura combinar estímulos, sem que um só seja priorizado, gerando uma mistura de vibrações, através da montagem do próprio material filmado em si. Isto é, a alternância e justaposição das imagens de diferentes origens que, juntas, formam uma harmonia, por exemplo.

A imagem dialética à qual nos convida Benjamin consiste em fazer surgirem os momentos inestimáveis que sobrevivem, que resistem a uma organização de valores que empobrece a experiência, fazendo-a explodir em momentos de surpresa. (Didi-Huberman, p.126, 2011)

Identificamos a montagem dialética como um modo de produzir o novo, de tornar visível o que antes não era, de construir. Em um encontro de dois não se produz um resultado comum de soma, mas uma surpresa capaz de evocar emoções, fazer sentir o que não se sabia que era possível existir anteriormente. Pôr o inusitado para dialogar com o óbvio, sendo o inusitado, nesse caso, a emoção provocada no espectador como efeito do resultado dessa soma de dois materiais antes tidos como óbvios. Sendo assim,

Dialetizar o visível é fabricar outras imagens, outras montagens, olhá-las outramente e introduzir a divisão e o movimento associados, a emoção e o pensamento conjugados. Colocar em contato, friccionar a representação com o

afeto, o ideal com o reprimido (recalcado), o sublimado com o sintomático. Dialetrizar é fazer aparecer, em cada fragmento da história essa imagem que passa como um raio, que surge e que desaparece no instante mesmo que se oferece ao conhecimento, mas que em sua fragilidade mesma engaja a memória e o desejo dos povos, ou seja, a configuração de um futuro emancipado (Didi-Huberman, p.405, 2016)

Para Eisenstein, “em combinações que exploram essas vibrações colaterais - que são simplesmente o próprio material filmado - podemos conseguir, como na música, o complexo harmônico-visual do plano” (Eisenstein, p.74, 2002). Ainda,

Assim raciocinava Eisenstein: sobre a mesa de montagem, temos uma grande quantidade inumerável de planos tomados sob as mais variadas condições - mais abertos (planos gerais) ou mais fechados (primeiros planos), mais claros ou mais escuros, com movimentos para a esquerda ou para a direita, com movimentos para cima ou para baixo, e assim por diante. Como cortá-los e em sequência dispô-los? Pode-se apenas emendar os fragmentos linearmente, seguindo o fio de uma intriga: isso é o que faz o cinema narrativo vulgar. Mas nos momentos mais criativos da cinematografia, é preciso saber articular esses planos, combiná-los e regê-los harmonicamente como numa sinfonia, fazê-los suceder uns aos outros segundo um princípio rítmico e organizador. Esse princípio, para Eisenstein, deveria ser o da contradição, ou seja, o choque de valores plásticos opostos, tanto entre dois planos sucessivos quanto no interior de um mesmo plano. Montagem, para ele, era desencadeamento de conflitos. (Machado in Nunes, p.78, 1996)

Podemos identificar esse complexo harmônico-visual, por exemplo, nas passagens de *S21* em que imagens de arquivo entram em cena durante as entrevistas. Os personagens sobreviventes, que foram prisioneiros, Vann Nath e Chum Mey, mexem no arquivo que foi o diário de confissões, que os torturadores descreviam nas páginas o que seriam os chamados atos de traição dos prisioneiros, para justificar a apreensão e atos de violência. Os dois conversam enquanto folheiam o material enquanto a câmera acompanha as mãos que tocam os papéis escritos de cima até embaixo com as confissões. Vann Nath lê em voz alta o que está na capa: “Histórias de Chum Mey, atos de traição” e diz que leu os principais pontos. É um arquivo inteiro sobre Mey, um dos poucos sobreviventes do genocídio, que está presente na filmagem e dialoga nesta cena com Nath. Nos principais pontos, há registrado que Mey desperdiçou muito material em corte, que o grupo dele quebrou muitas máquinas de costura e queimou muitos cintos da máquina. “É por isso que te prenderam?”, ele termina. Chum Mey responde que nada daquilo era verdade mas que, de

tanto que o espancaram, ele não pôde suportar, então acabou respondendo essas falsas confissões. Ainda, há páginas com mais de 60 pessoas denunciadas por Chum Mey, que nomeou todos os nomes que lembrava por não ter aguentado o espancamento. Denunciou qualquer nome que viesse à cabeça. “Se cada um deu 50, 60 nomes, e assim por diante, dentro de um ano ou dois, não sobraria ninguém. Todo o Camboja seria formado por inimigos”, diz Nath. A câmera foca as mãos folheando o caderno com todos os nomes escritos e, a imagem que entra em seguida é de fotografias dos prisioneiros assim que entraram na prisão.

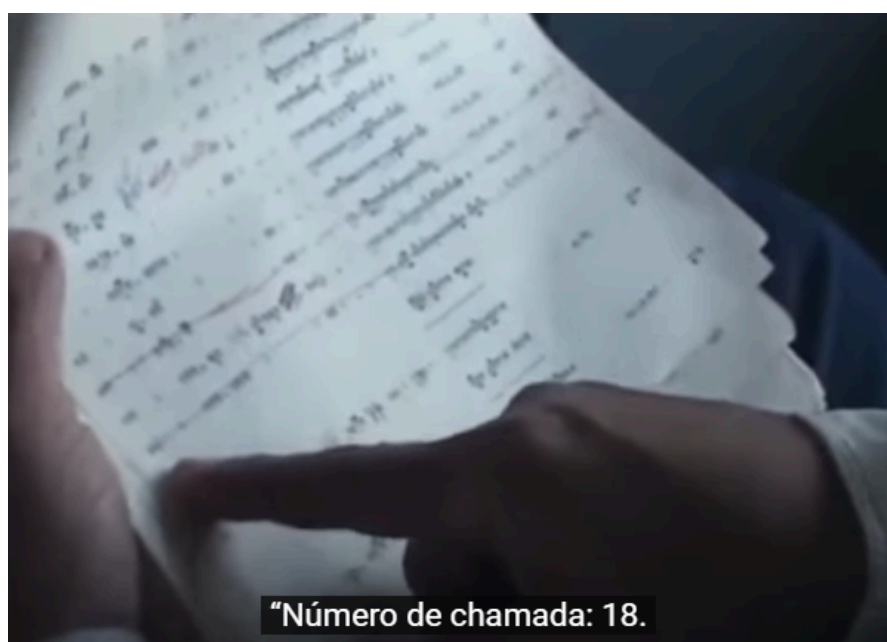


Figura 27: A câmera que acompanha os gestos do personagem Vann Nath, que lê os escritos do caderno com as anotações dos militares sobre os prisioneiros de S21.

Portanto, o caderno de anotações e as fotografias se dão como materiais externos às filmagens e, quando são adicionadas à narrativa do filme, podem ser relacionadas também à ideia de dialética, já que são elementos que surgem no documentário, atribuindo uma intertextualidade. Temos como produto a interpretação dessas imagens: a visualização dos documentos, que avaliamos junto com os personagens, comprova os registros da época e nos leva a encarar, junto com eles, presente e passado, em uma mesma cena. Antes, era apenas um papel que mostrava os escritos dos torturadores sobre as vítimas.

A montagem é utilizada como recurso capaz de nos fazer trabalhar a memória, já que ela evidenciaria como objetivo permitir o trabalho da “memória inconsciente, a que se

deixa menos contar que interpretar seus sintomas” (Didi-Huberman, p. 213, 2012). Esses sintomas, por sua vez, “podem ser justamente os intervalos e os indícios que abrem as narrativas e as imagens às temporalidades suplementares, permitindo-nos dialetizá-las, ou seja, torná-las incapturáveis ao conhecimento hierárquico e classificatório” (Antunes; Marques; Martino; Souza, p. 244, 2020).

Enquanto isso, tendo como exemplo o filme *NoirBLUE - deslocamentos de uma dança*, ainda nos primeiros dois minutos a cineasta e também personagem e narradora principal conta que, com os pés firmes no chão, enquanto dança, ela vê a cor da terra que a lembra de memórias passadas. A leva de volta para lugares que passou quando criança. A informação vem em voz over e, em um fade que é feito através do pano azul que ela usa, somos levados para a imagem seguinte, que é um muro, estático, da Petrolândia, depois do Granja Verde. Ana Pi narra os bairros que ela lembra da época de sua infância e, na menção de cada um deles, a imagem muda junto, no mesmo ritmo, ilustrando o nome do local. O compasso dado pelo tempo da montagem faz o espectador acompanhar a memória da diretora, na cadência que ela mesma conta, a qual é dada pela montagem. Na cena que entra em sequência, ainda narrada pela diretora, ela conta que, da janela do hotel quando está em sua viagem, ela vê o Rio Níger, e entra um fragmento de filmagem de crianças nadando no rio, ilustradas pela voz dela: “da janela do quarto do hotel, eu vejo o rio. Rio Níger, rio preto. E eu tenho que tocar nesse rio. Preto”. Aqui, é inserido um novo recurso não utilizado até então no filme. Uma sequência de imagens que surgem e desaparecem da tela na duração de 1 segundo de exibição cada uma, acompanhando Ana dizer ao fundo a palavra “preto”. Nesse momento, conseguimos identificar que a maioria dessas imagens são estáticas, então, surgem como fotografias ao invés de filmagens que ilustram o texto narrado. Na verdade, a cena é um entrelace de imagens estáticas com filmagens, que ganham intervalo de também um segundo entre si com o uso de tela preta. Com isso, notamos a presença da dialética, já que há a presença de materiais heterogêneos (fotografias e filmagens), mas que, juntos, formam um sentido. Isto é, a montagem utiliza imagens de diferentes origens que, a princípio, chocam entre si, mas juntas acabam compondo uma unidade com relação ao contexto geral do filme. O discurso filmico efetua-se a partir desse mecanismo da montagem, que organiza recortes fragmentados, atribuindo um sentido novo. Como se houvesse, de certa forma, uma colagem de unidades distintas entre si que, quando justapostas, despertam sensações.



Figura 28: Uma das fotografias de Ana Pi encaixada na montagem do filme na passagem em que a narração fala a palavra “preto” e cada nova imagem surge acompanhando a voz.

Em *Shoah*, o encontro com locais vividos no passado provoca o conflito de tempos. Os personagens são levados até lugares que viveram e, no momento presente, pensamos sobre essa visita que se faz no tempo atual. Ao vermos a cena, engendramos um tempo outro, imaginamos possibilidades que se abrem ao termos acesso a presente e passado simultaneamente. O resultado que se dá não é o futuro, mas uma ou várias hipóteses que surgem: o que sentem os personagens durante essa visita? Como esses lugares seriam se esses acontecimentos narrados não tivessem existido? Como seriam as paisagens? Nessa constelação que une presente e passado, se formam pensamentos críticos a respeito do que é visto. Passado e presente não necessariamente estão dispostos em uma ordem narrativa cronológica, porque o que importa é o choque, a contradição de ideias que levam a outras. A eficácia desse choque está em

(...) recusar o modo causal de organização da narrativa histórica e numa aposta na desorganização como forma de revelar as contradições não resolvidas, as discontinuidades e as diferentes velocidades e temporalidades de aparição e acolhimento da alteridade na imagem (Antunes; Marques; Martino; Souza, p. 245, 2020).

Ao visitar e ver a paisagem-memória, há uma reorganização, feita por meio da montagem, para que os vestígios encontrados nas esquinas pudessem vir à tona. Não de um modo

resolvido objetivamente, mas de um modo que se pudesse compreender, talvez, justamente a incapacidade de compreensão e identificação de tais vestígios da memória. Nem tudo é encontrado e a própria incapacidade desse encontro já é a resposta, sendo essa uma forma de se concluir uma busca. O fato de a denominação desse tipo de montagem se dar também como ‘intelectual’ é muito bem-vinda, de maneira que a intelectualidade, portanto, é vista como caminho crucial para a interpretação e apropriação do assunto presente no filme assistido.

### **2.3 A potência do intervalo na montagem**

Levamos nossa atenção para o intervalo na montagem aqui ao que diz respeito ao uso do espaço entre imagens e o tempo dedicado a cada imagem para criar um efeito particular. Em vez de uma sequência contínua e ininterrupta, os intervalos podem servir para 1) dar espaço para reflexão. Dessa forma, o espectador tem tempo para processar e refletir sobre o que foi visto; 2) intensificar o impacto emocional. Usar pausas ou espaços para amplificar a carga emocional de uma cena; 3) estabelecer ritmo e suspense. Assim, o ritmo da narrativa para criar uma sensação de tensão ou expectativa.

Em *Shoah*, Claude Lanzmann realiza um documentário que é ao mesmo tempo um testemunho e uma reflexão sobre o Holocausto. A técnica do intervalo na montagem desempenha um papel crucial na maneira como o filme aborda e apresenta o tema. O conceito de intervalo na montagem refere-se ao espaço temporal ou à pausa entre imagens e sequências, e como esses intervalos podem afetar a experiência do espectador e a percepção da narrativa. Em *Shoah*, o intervalo é usado para intensificar o impacto emocional, criar um ritmo contemplativo e permitir uma reflexão profunda sobre os eventos descritos. Nos importamos aqui no intervalo na montagem que se refere ao uso do espaço entre imagens e o tempo dedicado a cada imagem para criar um efeito particular. No documentário de Lanzmann, o intervalo é utilizado de forma estratégica para criar um impacto profundo e proporcionar uma experiência contemplativa ao espectador. Nesse sentido, identificamos esse intervalo em momentos como os de pausas reflexivas, por exemplo quando as insere entre entrevistas e imagens contemplativas de alguma construção ou até mesmo espaços vazios, como as ruínas dos campos de concentração, permitindo que o espectador absorva o que foi dito no testemunho anteriormente. Há também tempos de tela prolongados em que a câmera permanece em silêncio ou em um cenário estático. Identificamos essa técnica nas imagens dos locais de extermínio e nas filmagens de testemunhos, que são frequentemente prolongadas.



Esse uso do tempo cria um espaço meditativo que permite que o espectador se envolva profundamente com a memória dos eventos e as emoções dos depoimentos. Do mesmo modo, o intervalo também é utilizado para construir tensão e antecipação. Em alguns momentos, o filme pode adotar uma abordagem lenta e deliberada, interrompendo o fluxo da narrativa para destacar a gravidade do que está sendo discutido. Essa construção lenta e cuidadosa intensifica o impacto emocional, preparando o espectador para as informações e os eventos que se seguem.

No documentário de Rithy Panh, *S21: a máquina de morte do khmer vermelho*, há uma repetição na forma de conduzir os acontecimentos. As passagens se dão, na maioria das cenas, a partir da entrevista. Nota-se que é feita uma provocação para então se ter uma resposta do personagem filmado. A provocação, por sua vez, pode ser o encontro com um material de arquivo, como é o caso dos dois sobreviventes, Nath e Mey, ao verem as fotografias feitas dos prisioneiros e também os arquivos que se assemelham ao que seria um fichamento, com os dados de quem era preso. Os dois comentam sobre o que leem e Nath encontra uma ficha sobre ele mesmo, onde tem escrito “guardado para uso” e, se não tivesse sido guardado para uso, estaria morto. Há uma pausa nas falas e a câmera continua no papel que estão lendo e, logo em seguida, a cena troca para uma sala onde Nath, que é um pintor, está trabalhando em um de seus quadros. Esse intervalo que leva à mudança de um cenário para o outro é potente justamente pelo que não é dado de pronto, mas pelo que somos instigados a pensar. Refletir sobre a possível morte do pintor que, no momento da filmagem está sendo entrevistado e é registrado no filme realizando os movimentos delicados, dedicados e precisos para formar cada pincelada de seu quadro, emociona. O breve instante de silêncio entre um plano e outro nos permite acessar esse sentimento. Notamos então que, em *S21*, há uma justaposição de depoimentos e imagens de arquivo. Panh intercala depoimentos de ex-oficiais do regime e sobreviventes com imagens dos locais onde os crimes ocorreram. Os intervalos entre esses depoimentos e as imagens de arquivo ajudam, mais uma vez, a criar um impacto emocional no espectador. As pausas entre as falas e as imagens dos locais de tortura permitem a quem assiste refletir sobre a gravidade dos crimes. Para potencializar esse impacto, o documentário frequentemente usa planos longos e pausas. Por exemplo, ao mostrar os espaços exatos onde as torturas ocorreram, Panh mantém a câmera estática por períodos prolongados, dando espaço para o pensamento e para que o público comece a digerir o que está sendo mostrado na tela. O documentário alterna entre encenações dos personagens sobre momentos de tortura e depoimentos utilizando intervalos longos entre um e outro.

No fragmento que analisamos no subcapítulo anterior sobre *NoirBLUE*, quando o espectador é posto em ponto de vista de primeira pessoa, há um intervalo na montagem importante para que haja uma contextualização. Seja para a troca de ambiente de cenas seja para a produção de efeito que surte em quem assiste, há oito segundos de tela preta que conecta uma cena de dança a outra. Assim é provocada uma comoção dentro do próprio plano e também do intervalo que é inserido nesse entre. Desse modo, notamos que a dimensão singular não se dá especificamente em um plano como unidade, mas nos acontecimentos como um todo que são postos no curta-metragem. Os planos individuais registrados e colocados em cena, por sua vez, não são pobres de conteúdo, tão pouco de potencial emotivo a ser provocado em quem assiste. Pelo contrário, eles são mantidos em sua unidade e, com o mecanismo de serem conectados por esses intervalos, são engrandecidos e mais evidenciados. Podemos dizer que se constroem em si mesmos, também e sobretudo, pelos intervalos. Segundo Vertov,

Os intervalos (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético. A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distinguem-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta nesse ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto essas últimas são feitas de intervalos de movimentos. (Vertov, p. 250)

As frases em *NoirBLUE*, citadas por Vertov, são uma combinação de fragmentos de uma declaração pessoal da diretora com o que ela encontra em sua caminhada durante a viagem. É nos momentos de intervalo que dimensionamos esse mecanismo por ela utilizado e, sobretudo, é quando entramos em um modo meditativo, nos conscientizando sobre os deslocamentos do corpo da dançarina-diretora. Um corpo negro que faz o caminho de volta.

Tendo refletido sobre o ponto de vista e algumas técnicas de montagem presentes nos três filmes deste trabalho, entraremos para uma observação sobre a experiência que temos ao os assistirmos. Iniciaremos um estudo sobre a subjetividade da experiência visual e de que modos ela nos toca enquanto pessoas pensantes e indivíduos que fazem parte do coletivo, das histórias mundiais. Quais são os ganchos estéticos que nos fazem comover e construir uma ponte de identificação a partir do que o filme nos mostra? Pensaremos sobre essa questão como hipótese que norteia o capítulo a seguir.

### 3. A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E A CONSTRUÇÃO DE MEMÓRIA COLETIVA

Como refletimos na introdução, a partir da identificação e análise do ponto de vista nos documentários, nos interessa entender a palavra e o testemunho dos personagens presentes nesses filmes para pensarmos sobre a experiência que temos quando os assistimos. O posicionamento de câmera, o enquadramento e os movimentos escolhidos, bem como a montagem, são importantes para termos o contexto do filme produzido. O tom e a forma do filme se dá a partir dessas escolhas para que o efeito provocado no espectador. Assim, ilustramos o todo em nossa memória e, por esse caminho, acessamos uma experiência sensível. Encaramos aqui como experiência sensível tudo aquilo que nos toca emocionalmente a partir de algo que vemos, ouvimos, vivenciamos. A sensação que, por exemplo, toma o espectador que acaba de ter uma experiência audiovisual, porque houve uma ponte de identificação com o que ele assistiu. Isso não necessariamente diz respeito a imagens que têm em si representações de situações que já aconteceram, no caso de histórias reais, milimetricamente bem representadas e visíveis. Pelo contrário, são imagens que fazem alusão às situações e as sugere de forma sutil, não escancarada. Nos três filmes apresentados neste trabalho temos como ponto comum o fato de trazerem em si algo que remete ao que seria “irrepresentável”. Tomamos como o irrepresentável algo que corresponde às imagens em sua forma e, no caso, uma situação que nunca será representada como de fato aconteceu. A não-utilização de imagens de arquivo no filme de Lanzmann, por exemplo, é uma escolha que reforça a ideia desse irrepresentável. Então, cabe questionar, de que modo somos tocados e acessamos essa experiência sensível se o que está em jogo é justamente o que não se representa?

Há muitas produções do cinema sobre a Segunda Guerra Mundial e o holocausto, tanto de ficção quanto documentais, mas *Shoah* surge como um longa-metragem que revela uma outra abordagem sobre esse momento traumático. Mais do que representar possibilidades de relações e dinâmicas dentro e nos arredores dos campos de extermínio, podemos pensar que o que está sendo trabalhado é a memória construída no tempo presente das filmagens. Então “não é, como pode parecer, um filme sobre a memória como um conteúdo depositado no passado, mas, antes, uma investigação sobre o próprio presente, sobre o Holocausto que se passa no presente daquele que enuncia.” (Feldman, p.145, 2016). Independente de existirem imagens e documentos que comprovem os episódios de tortura e agressão durante o

holocausto, Lanzman opta por abordar esse período catastrófico da história humana filmando os sobreviventes anos depois, colocando eles e seus relatos como elemento estético fundamental das cenas. Refletimos sobre a escolha de utilizar sobreviventes, por exemplo, como um ato realmente inovador, já que haveria a possibilidade de, apesar de não existirem encenações, fazer o uso de imagens de arquivo, como houve em outros filmes sobre a shoah. O diretor poderia, por exemplo, fazer o uso das fotografias do campo de extermínio registradas pelo membro do Sonderkommando. Porém, “[...] Claude Lanzmann decidiu não utilizar a fotografia. O seu filme está enraizado numa reflexão profunda sobre o estatuto da imagem, sobre o papel do arquivo na transmissão de memória dos campos de concentração.” (Pagnoux, *apud* Huberman, p.120, 2003). Lanzmann também acredita que essas imagens poderiam ser facilmente falsificadas, e que os arquivos são meros documentos visuais do passado, ao contrário do que temos com os depoimentos feitos no presente das filmagens. Se temos a não-utilização de imagens de arquivo e representações, abre-se o caminho para a interpretação e para a imaginação. Penso ao mesmo tempo que, com as imagens, nós podemos ter acesso a elementos do espaço, disposição dos corpos, etc. os quais, apenas com relatos, talvez não consigamos visualizar. A valer, “a imagem, tal como a história, não ressuscita absolutamente nada. Mas ela ‘redime’: ela salva um saber, ela recita apesar de tudo, apesar do pouco que pode, a memória dos tempos” (Didi-Huberman, p. 222, 2003). Isso sem contar com a incerteza da imaginação, que é capaz de nos levar a um abstrato absoluto, no qual também pode ser distorcido em certas situações. Vemos duas frentes que se embatem. De um lado, Didi-Huberman entende que as fotografias dos campos de concentração servem, apesar de tudo, para diminuir a irrepresentabilidade do testemunho e dar uma forma a este inimaginável. De outro, há uma crença de que nada nunca poderá representar o que aconteceu.

Foram encontrados testemunhos das vítimas no crematório III do campo de Auschwitz e, um deles, escrito por um membro do Sonderkommando chamado Zalmen Lewental, diz: “nenhum ser humano pode imaginar como ocorreram precisamente os acontecimentos, e, de fato, é inimaginável que possam ser descritas exatamente como aconteceram nossas experiências (...) A verdade inteira é muito mais trágica. Ainda mais espantosa (...)” (Aganbem, 2008). É uma faca de dois gumes: umas vezes, precisamos da imagem para atestar os acontecimentos, porém em outras, precisamos imaginar, justamente para completar o fragmento que é o instante do registro que se faz o documento-arquivo. Ainda a fotografia, segundo Sontag, pode ser vista como “apenas um fragmento cujo peso moral e emocional depende do contexto em que é vista” (Sontag, p. 99, 1986). Por isso, é possível que “sem o contexto político, as fotografias das carnificinas da história fossem

apenas sentidas como irreais ou provocassem um impacto emocional e desmoralizante” (Idem, p. 27). Então a imagem por si só é apenas uma imagem se não estiver relacionada a um todo. Das quatro fotografias do Sonderkommando, Elisabeth Pagnoux se posiciona sobre elas revelarem uma realidade intoleravelmente cruel e que, ao serem exibidas, nossos olhos estariam tão horrorizados e seriam tomados por uma tal sensação de horror, que seríamos incapazes de termos qualquer distância crítica (Rancière). Também o psicanalista e escritor Wajcman acredita, assim como Lanzmann, que as imagens podem ser falsificadas, que elas mentem e não representam a realidade e isso se dá por três motivos e são eles: “1) porque não mostravam explicitamente os judeus dentro das câmaras de gás; 2) porque o real não é inteiramente coincidente com o visível; 3) porque no cerne do Holocausto há um irrepresentável, algo que não pode dar-se a ver numa imagem” (Matoso, p.9, 2014). Porém, interpretações da realidade feitas a respeito dos campos de concentração foram possíveis a partir da própria análise dessas imagens capturadas por Alex, fruto de uma grande logística entre os Sonderkommando e a Resistência Polaca. Em 1944 essas duas frentes conseguiram fazer com que uma câmera chegasse até o campo de concentração dentro de um balde e com um resto de película reutilizada. Não fosse esse trabalho duro e arriscado, o projeto de esquecimento por meio do apagamento da memória exterminando todo e qualquer tipo de prova poderia ter êxito. O grau de crueldade e de horror que acessamos com as fotografias é necessário para nos lembrarmos de que isso foi real, indo no caminho contrário do inimaginável. As quatro imagens são refutações que foram “arrancadas a um mundo que os nazis queriam ofuscar” (Didi-Huberman, p.34, 2003). Felizmente temos as imagens e sobreviventes como fontes, atestando e representando o inimaginável.

Aqui cabe relacionar o irrepresentável com a representação do invisível vista por Rancière. As formas de representação das artes e, no caso, das imagens que se referem a contextos históricos e político-sociais, carregam em si um regime ético. Por sua vez, não cabe analisar essas imagens como material que imita e/ou reproduz fielmente acontecimentos, levando em consideração o seu teor de verdade, para assim difundir-los para o espectador, mas sim a maneira como elas se dão, o efeito que elas produzem ao se referirem a um acontecimento histórico e coletivo. Talvez por esse motivo Lanzmann siga no caminho contrário da ideia de imitação, já que *Shoah* não consiste em cenas de ficção e reproduções de tentativas de simular situações. É complicado entrarmos no assunto da representação, sobretudo quando se trata de um tema tão traumático e drástico como foi o holocausto. Será que a liberdade de expressão do cineasta seria o suficiente para que a reprodução desse acontecimento pudesse ser feita? Trazemos à tona essa reflexão porque

Até que ponto sua representação está norteadada pela dupla necessidade de recordar e de esquecer? É possível dizer o indizível? Onde a liberdade artística e a ética da dor confluem para que a dor seja livre e a ética sua representação? Não há outra aproximação artística ao horror que a indireta? As respostas só podem ser encontradas na obra de cada criador. (Gelman, 1999)

Afinal, para Rancière, a estética é um campo de conflito político onde as representações desafiam e reorganizam a maneira como percebemos o mundo. Em outras palavras, a forma como algo é apresentado pode reconfigurar a nossa compreensão e resposta a ele. No longa de Lanzmann, o assunto é tratado por meio da estética que se dá a partir do testemunho, da oralidade. Inclusive, logo no início do filme monumental de nove horas de duração, temos um texto, sem narração em voz over, que descreve como a história tratada começa: em Chelmo, município localizado no norte da Polônia, e documentando datas do extermínio e número de pessoas assassinadas no local. As palavras vão preenchendo a tela preta, a ausência de som traz a realidade seca e sombria do que está sendo descrito. Quatrocentos mil judeus brutalmente assassinados nos campos de concentração.

*The story begins in the present at Chelmo, on the Narew River, in Poland. Fifty miles northwest of Lodz, in the heart of a region that once had a large Jewish population, Chelmo was the place in Poland where Jews were first exterminated by gas. Extermination began on December 7, 1941. At Chelmo 400 000 Jews were*

Figura 29: Texto que aparece no início de *Shoah*, sem som, contextualizando a história do personagem sobrevivente.<sup>26</sup>

Nesse texto inicial, Lanzmann contextualiza parte da história do holocausto e segue, em particular, contando sobre a trajetória de um dos personagens de seu filme que é entrevistado e aparece em algumas das cenas, Simon Srebnik. De 400 mil pessoas torturadas e assassinadas em Chelmo, somente duas pessoas saíram com vida: Michäel Podchlebnick e Simon Srebnik. O segundo era uma criança de treze anos quando estava no campo de concentração e viu seu pai ser morto na sua frente e sua mãe foi morta na câmara de gás. Ele foi condenado a manter os campos de concentração e permanecer com essa tarefa até a sua morte. Até que na noite de 1945, em janeiro, os nazistas decidiram executar, atirando na cabeça, todos os judeus ainda vivos que estavam na mesma função de Srebnick, de manter os campos de concentração. Srebnick não escapou da ação, mas a bala não atingiu as áreas vitais de seu cérebro, então ele se arrastou até um chiqueiro, onde um fazendeiro polonês o encontrou. Assim, ele foi levado até um médico do exército soviético, que cuidou dele e, meses depois, ele conseguiu ir até Tel Aviv, onde estavam outros sobreviventes dos campos de concentração. Lanzmann o encontrou em Israel e o convenceu a voltar a Chelmo com ele anos depois, com Simon aos 47 anos, e foi quando gravou seu longa.

Enquanto menino no campo de concentração, sua performance de alento era o canto, que ecoava pelos arredores. Na primeira cena de *Shoah*, Simon canta.

---

<sup>26</sup> “A história começa no presente em Chelmo, no Rio Narew, na Polônia. Cinquenta milhas a noroeste de Lodz, no coração da região onde tinha uma grande população judia, Chelmo foi o lugar na Polônia onde os judeus foram exterminados nas câmaras de gás. O extermínio começou no dia 7 de dezembro de 1941. Em Chelmo, 400 mil judeus foram...”. Tradução das palavras que aparecem sobre a tela preta no filme *Shoah*.



Figura 30: Imagem do sobrevivente Simon Srebnik chegando anos depois no local onde foi torturado e dizendo, enquanto encara o espaço: “é difícil de reconhecer, mas foi aqui”.

Enquanto isso, *S21: A máquina do Khmer Vermelho* é um documentário sobre outro ataque de execução em massa de pessoas. É dirigido e roteirizado por um sobrevivente do massacre, Rithy Panh, e tem uma hora e quarenta minutos de duração. Nesse filme também temos, logo nos primeiros minutos, mais especificamente na primeira cena, um texto que contextualiza e introduz o assunto que será tratado adiante. Em poucas linhas, sabemos que o lugar em questão é o Camboja e que, em algum momento, houve uma guerra que alterou seu número populacional e levou o país asiático a perder sua independência e neutralidade política. Essa informação situa o espectador sobre o filme e, por utilizar o verbo no passado, sabemos que a realidade descrita no texto não é mais a do presente da realização do documentário. A essa altura já podemos identificar uma semelhança com o documentário de Claude Lanzmann, *Shoah*, que também começa com um texto sobre tela preta, contextualizando quem assiste e introduzindo o assunto tratado logo antes de mostrar as filmagens. Outra semelhança entre o filme de Lanzmann e o de Panh é que ambos entrevistam sobreviventes do extermínio. Seguindo a mesma dinâmica, em *S21* os sobreviventes vão até o local da tortura, no caso, a antiga prisão também chamada S21 - daí o título do filme. Nessa prisão, os personagens são filmados enquanto confrontam resquícios materiais do passado, de quando houve uma grande tragédia coletiva. O lugar que foi palco de perversidade no período



de 1975 a 1979 era antes uma escola que foi adaptada para que as salas virassem celas, onde os prisioneiros eram mantidos.

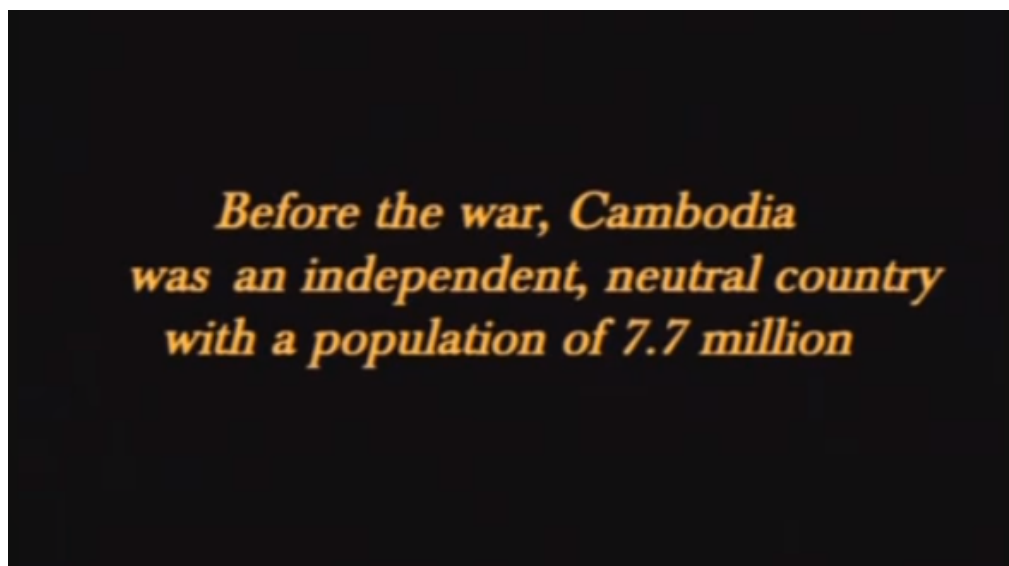


Figura 31: Primeira imagem do documentário S21: A máquina do Khmer Vermelho, que é um texto sobre a situação anterior à que será tratada nas cenas seguintes do filme: “Antes da guerra, Camboja era independente, um país neutro com uma população de 7,7 milhões de pessoas.

A imagem que sucede o texto sobre tela preta é de um travelling curto sobre a cidade em questão, que também é acompanhada de uma legenda: “1970: Golpe de Estado contra o Príncipe Sihanouk”.



Figura 32: Imagem em travelling da cidade ilustrando o parágrafo acima com a legenda: “1970: Golpe de Estado contra o Príncipe Sihanouk

E segue: “600.000 mortos”. Portanto, entendemos que o filme começa com esse jogo de imagens de arquivo e legendas que as acompanham. Nesse momento do filme, temos mais evidente um som que acompanha as filmagens, fazendo alusão a barulhos de tiros. A seguir, imagens da extensão da Guerra Civil do Vietnã, em um local onde há o bombardeio norte-americano, mostrando soldados armados caminhando. Nessa imagem, também temos uma legenda no canto inferior da tela, explicando o que está sendo apresentado. Em seguida, aparece a imagem de uma rua, como se a câmera estivesse em um carro, e há um texto acompanhando: “17 de abril de 1975: Vitória dos Khmer Vermelhos”. Imagens de arquivo de partes do processo pós-vitória do Partido Comunista são apresentadas também com legendas, mostrando a escalada da realidade que tomou conta do país a partir de então: escolas fechadas, abolição da moeda, religiões banidas, trabalhos de campo forçados, vigilância, fome, terror, execuções. Um genocídio: 2 milhões de pessoas mortas. As imagens seguintes são de uma entrevista com uma família cambojana, uma mãe e seu filho, que participou do exército do Khmer Vermelho por obrigação e matou pessoas enquanto esteve nessa posição. Eles conversam sobre o karma ruim que tomou conta da família por conta dessas execuções e, o que serviu ao exército como soldado diz que, no fim das contas, tinha medo do mal e que fez tudo aquilo porque não tinha outra opção. A alternativa, caso não obedecesse, seria a sua morte. Nessa passagem do documentário de Panh nos coloca na posição de analisar como se

dá o confronto de uma vítima com um inimigo. O diretor, sendo uma pessoa que sofreu os ataques, entrevista alguém que esteve do outro lado da história: um soldado do exército vermelho. Aqui se mostra uma ponte com a teoria sobre a relação com o inimigo, vista por Jean Louis Comolli, escritor e cineasta francês, que iremos elaborar mais a frente.

Diferente do filme de Lanzmann, Rithy Panh trabalha em *S21* fazendo uma costura entre os arquivos e as entrevistas. Sua trajetória para a produção no cinema é, sobretudo, coletar documentos: imagens, fotografias, documentos, para compor suas cenas e seu trabalho de escuta. Desse modo, ele criou por si mesmo uma metodologia cinematográfica única de lidar com os fatos e criar seu material para encarar esses momentos de tragédia. Isso o permite criar uma elaboração de memória histórica, como diz Anita Leandro em seu artigo “A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh”. Inclusive, nesse texto Leandro menciona sobre o fato de que

Ele próprio um sobrevivente do processo de extermínio da burguesia cambojana liderado por Pol Pot, o cineasta Rithy Panh dedicou sua vida à reunião de documentos e testemunhos. Seus filmes e sua pesquisa anteciparam-se ao trabalho da arquivologia e da historiografia na preservação dos arquivos, na escuta dos sobreviventes e na abordagem de aspectos ainda obscuros da história recente do país. (Leandro, p. 1, 2016).

Percebemos que, ao promover um encontro entre vítima e inimigo com documentos que comprovam os acontecimentos, Panh induz o caminho de seu filme de uma outra maneira. É diferente uma narrativa em que se oferece um material, para além do espaço físico, como objeto de condução de um discurso e, conseqüentemente, de sentimentos que vêm à tona. Aqui, a partilha do sensível se dá dessa forma, sobretudo com a visualização de imagens do passado que confrontam o presente. Apesar de tudo, as imagens ainda evocam a sensação de perda, tristeza e construção de memória coletiva, através do enfrentamento dos personagens com os arquivos. Nas cenas seguintes do documentário, as testemunhas vêm nomes de pessoas denunciadas que seriam levadas à prisão e torturadas até a morte. Outro encontro de personagens com documentos de arquivo. Afinal, uma das marcas do trabalho de Panh é justamente esse método de rever o passado, talvez na tentativa de reconstruir suas próprias histórias, criar suas próprias memórias e também contribuir para a construção da memória coletiva de seu país. Seu interesse, de todo modo, é explorar os arquivos com as memórias

vivas, as pessoas, por acreditar que elas complementam o trabalho contra o esquecimento. Já que,

Na obra de Panh, não há presente sem as marcas do passado, e cada filme é o resultado de um trabalho reiterado de luto por parte dos personagens e do próprio cineasta. Depois da destruição, depois de ter perdido seus pais, irmãos, parentes, amigos e a própria infância durante a revolução, Rithy Panh, que define o cinema como lápide, encontra no trabalho com as imagens a possibilidade de ter novamente um nome, um rosto, uma língua, um país, enfim, um passado no qual se apoiar, uma chave para compreender a história do Camboja e a sua própria história de vida, intimamente ligada à tragédia nacional. Ele diz que faz filmes contra o esquecimento. ‘Trinta anos depois, os khmers vermelhos continuam vitoriosos: os mortos estão mortos e foram apagados da superfície da terra. Sua lápide, somos nós’ (Panh, 2011, p. 205)”. (Leandro, p.2, 2016).

Ainda assim, importante pontuar que não é o foco de Rithy Panh realizar encenações e cenas de ficção. Em *S21*, a representação do invisível e do absurdo se dá por meio da análise de documentos, imagens de arquivo, fotografias, além do testemunho e das entrevistas. No entanto, chegamos uns passos mais próximos do que seria uma refeitura de uma dinâmica cotidiana dentro da prisão. Panh acompanha um ex-soldado a caminhar pela prisão no tempo atual do filme, com os cômodos já vazios. Esse personagem costumava vigiava os prisioneiros nas celas na época do regime de Pol Pot e, durante a filmagem de *S21*, nesse trajeto pelos corredores do local de tortura, ele cita, em voz alta, frases que costumava dizer para as vítimas encarceradas.



Figura 33: Fragmento da cena em que Panh acompanha um personagem andar pelos corredores de onde eram as celas da prisão e reencenar como ele falava com os prisioneiros. Na legenda: “Pare de gritar ou eu irei voltar e bater em você!”.

De todo modo, essa reencenação se torna interessante porque ela se dá como uma maneira de contar a história com uma estrutura narrativa que não se limita somente às palavras. A performance pelo espaço e a releitura de diálogos parecidos com os que realmente existiram, são mais uma forma de atestar que nada nunca será igual ao momento da tragédia. Assim como Lanzmann, Panh permanece com o método de deixar os testemunhos das pessoas que sobreviveram como elemento principal de seu filme. Mas, no seu caso, associando sistematicamente aos documentos e arquivos coletados.

Entremos na obra de Ana Pi, *NoirBLUE - os deslocamentos de uma dança*, levando nossa reflexão sobre a representação, a utilização da palavra, da imagem e da experiência sensível para a análise também deste filme. Logo no início percebemos que há um jogo entre imagem e tela preta, presença e ausência. Assistimos a um modo de fazer poético que alia narração extra-diegética com performances corporais preenchendo a tela, que sucede momentos sem imagens. A alternância de elementos imagéticos apresentados -vez sim, vez não- é a estrutura que a diretora escolhe para criar junto ao espectador uma ponte de identificação com o filme. Enquanto ela, como personagem principal, aparece com suas danças ocupando a tela, somos tomados pela beleza de seus movimentos. Quando temos a ausência de imagem, o espectador é convidado a imaginar o que poderia estar preenchendo

aquele espaço imagetivamente. Portanto, temos aqui novamente a duplicidade da presença e da ausência de imagens. Da exibição de arquivos que ilustram e atestam a realidade e da imaginação como mecanismo de levar a esse mesmo destino. Na ocasião em que as vemos, ilustramos e afirmamos os caminhos da diretora nas ruas. Na falta delas, engendramos possibilidades. Esse passa a ser então um esforço de fabulação feito do lado do espectador, que se dá de forma comunitária, proposto por Ana. Esse movimento então, feito de forma coletiva, mobiliza o sentimento da partilha e da identidade. Como ela mesma cita em uma passagem de seu curta: “Umas coisas eu vejo. Outras, você tem que imaginar”. Entendemos que não interessa a ela copiar fielmente a vida cotidiana na África subsaariana ou então descrever formalmente sua estadia no local, mas sim produzir uma identidade própria, um estado estético onde a forma é experimentada por si mesma (Rancière, 2005, p.34). No início do filme há uma passagem em que a diretora fala sobre estar vivendo o futuro que alguém um dia sonhou pra ela: “é importante saber que o que estou vivendo agora é o futuro que alguém sonhou pra mim”. A frase é dita em tela preta. Nós não sabemos de qual futuro ela menciona. Como ele é, quem está nele. A ausência aqui se dá como uma possibilidade de cada pessoa que assiste construir por si mesma esse futuro citado por Ana.



Figura 34: Tela preta, mas com legenda em azul, da narração voz *over* feita pela diretora do curta, Ana Pi: “é o futuro”.

Seguido pela estrutura da alternância, tem efeito o passeio da diretora pela territorialização e reterritorialização. Sua viagem à África é posta como um retorno e é importante para ela pontuar que, apesar de ter sido sua primeira ida a esse continente, é como se ela já tivesse estado ali. Há uma costura entre formas de ocupar esse espaço: uns momentos em que ela faz passos com dançarinos locais de tal modo que parece já ter imensa familiaridade com eles e com a coreografia; outros, ela pisa com os pés descalços no chão, na intenção de ocupar pela primeira vez, de estar totalmente presente, lembrando das periferias por onde passou na sua infância, nomeadas nos créditos do filme: Níger, Burkina Faso, Mali, Nigéria, Angola, Guiné Equatorial, Etiópia, Costa do Marfim e Mauritânia. Dessa maneira ela faz alusão à memória ancestral e também a uma construção de memória no momento presente, fabulando também imaginários possíveis futuros. Para isso, a montagem é fundamental para a organização deste passeio pelas alternâncias de pontos de vista e relação com o lugar. No começo temos somente a tela preta com a legenda do que ela está narrando em azul forte, nos cantos superior e inferior da tela, em francês e em inglês, respectivamente, dando um contraste de cores. Até o título do filme, em letras maiores, tomar conta do meio do campo imagético, o filme continua com uma imagem não-estática de fundo, com pontos de luz coloridos, seguindo com a legenda da narração nos cantos de cima e de baixo. Até que ela diz: “nesse instante eu percebo que meu maior compromisso é estar”. A última frase da diretora e personagem principal que precede sua primeira imagem dançando e “é estar” é a legenda dessa primeira imagem.



Figura 35: Primeira imagem de performance no filme de Ana Pi. Até então, havia uma tela preta que precedia uma imagem de pontos de luz coloridos não-estáticos.

Notamos aqui o primeiro corte seco da transição da tela preta para essa imagem. A mudança abrupta de uma tela monocromática para outra com cores surpreende quem assiste. Efetivamente, já se mostra perceptível a escolha de uma montagem não-linear que segue até o final. Uma vez que, para a cena seguinte, há uma transição lenta com o fade de uma imagem de tecido azul sobrepondo a dança. Na continuidade, há imagens de paisagens e pessoas que são substituídas umas pelas outras em menos de um segundo, sequencialmente. Vemos um jogo com essas imagens ser estabelecido como uma brincadeira visual que faz tanto parte do filme como experiência do olhar quanto com o trabalho da atenção às palavras. Portanto, a fabulação se mostra com uma grande força e se mostra como mecanismo para a imaginação de realidades possíveis, sendo ela acompanhada ou não de imagens. E Ana Pi cita a própria estranheza para com a alternância de imagens, cores e com a não-linearidade da montagem como movimento para enxergar realidades outras possíveis: “Quando o invisível se torna visível, o olho demora a acostumar. Num primeiro momento, parece inexistente, parece invenção, depois são vultos e por fim se desenha com precisão. E é dessa forma que a gente vai enxergando o azul no preto. Ou o preto no azul.”

Interessante pensar sobre esse revezamento dentro do próprio filme, de momentos com imagens e outros sem elas. Se desenha um jogo de visualidades imposto a quem assiste e nasce o questionamento sobre a necessidade de haver imagens ou não para que o filme seja ou não potente. O que Ana Pi viveu em sua viagem foi uma experiência individual, mas também se tornou coletiva por 1) ter compartilhado com outras pessoas sua dança; 2) ter ocupado espaços públicos; 3) ter feito a documentação com um curta-metragem, marcando a memória coletiva e ancestral como ponto fundamental. Para além, houve a partilha da sensibilidade de seu testemunho sobre seus dias em África através do exercício da identificação, do imaginar e da fabulação. Para isso, importa o vazio visual da tela preta, fundamental para abrir caminhos para esse exercício que é vista por Rancière como uma estesia compartilhada, que precisa ser vista a produzir sentidos, na perspectiva de um todo, da comunidade. No entanto, é preciso pensar a comunicação sem anestesia, como diz Laan Barros, e “investir na emancipação do espectador como sujeito de produção e recriação de sentidos” (Barros; Freitas, p.118, 2018).





Figura 36: A diretora Ana Pi performando sua dança e, na legenda: “muitas conexões são feitas”.

Concluimos que, dos filmes trazidos para análise neste trabalho, suas formas de representação dos assuntos abordados não buscam uma reprodução de semelhança rigorosa com os acontecimentos retratados. Em *Shoah*, de Claude Lanzmann, entendemos que a escolha feita pelo diretor se dá por uma certa descrença na utilização de imagens de arquivo e por defender, até mesmo como diz Didi-Huberman, que as imagens são apenas um vestígio da verdade. Então, seria em vão utilizá-las, tanto sendo arquivos, quanto sendo ficcionais. Interessa, de fato, investigar o próprio presente a partir do que se declara. No documentário de Rithy Panh, *S21*, os arquivos já são postos em cena e analisados pelos próprios sobreviventes-personagens. Dessa forma o filme é conduzido e as reações se manifestam. Apesar da utilização de documentos, o modo de se referir à catástrofe é bem particular. Panh captura imagens de vítimas, assim como ele, e inimigos, anos depois da tragédia. Durante esse processo, os traumas vão sendo contados, tanto através da oralidade, quanto através da performance. Em *NoirBLUE*, Ana Pi compartilha sua viagem de reterritorialização e não identificamos imagens de arquivo para contextualizar o espectador. A narrativa é dada por meio de seus próprios movimentos. A descoberta e os encontros se fazem presentes nas cenas de seu curta. Apesar de uma das formas de expressão primeiras do cinema fosse justamente a representação em si, não é o que consideramos aqui como um caminho a ser seguido. Portanto, a mimética aqui não é interessante a ser seguida, mas justamente por isso cabe entendermos sobre a *mimesis* e de que modo ela poderia se manifestar com o fim de representar fielmente.

### 3.1 O conceito de *mimesis* e a não-representação presente nos filmes

Conforme visto anteriormente, trazemos aqui a imitação relacionada à *mimesis* vista na filosofia e abordada no livro de Rancière “A partilha do sensível”. Não nos cabe porém avaliar o conceito de imitação propriamente dito, mas identificar elementos em fragmentos dos filmes que se relacionam com a ideia de *mimesis* e de que modo eles contribuem para a produção de conhecimento oferecida através das imagens.

Os três filmes apresentados no início do trabalho e vistos um pouco mais a fundo no começo deste capítulo abordam assuntos diferentes, mas têm pontos bem comuns entre si. Tanto *Shoah* quanto *S21* e *NoirBLUE* falam sobre a construção da memória coletiva a partir da revisitação a eventos de um todo, de maneira específica. Não interessa imitar, mas sim retomar e elaborar formas de compreensão para que o esquecimento não seja uma possibilidade. Por isso é marcante a presença do testemunho, da oralidade, das palavras e até mesmo dos momentos de silêncio. Outro ponto que comentamos foi sobre o irrepresentável ser algo difícil de se reencenar, já que se trata de uma questão que jamais poderá ser refeita, por mais que existam tentativas bem próximas à como pode ter sido na realidade. Porém, a verdade é que ninguém nunca saberá.

Em *Shoah* e em *S21* vemos a busca por um resgate de memórias de dois genocídios utilizando sobreviventes, memórias-vivas, como elemento principal nesse processo. No primeiro, sem imagens de arquivo e documentos; no segundo, fazendo o uso desses dois materiais. Em *NoirBLUE*, vemos a procura pelo movimento de reencenar, por meio da fabulação, uma reterritorialização a partir de um conceito afro-diaspórico, retomado por Ana Pi em seu filme. Portanto, temos também a importância da performance corporal e da representação, ainda que sutil, de situações passadas no tempo presente das filmagens. É aqui que iremos adentrar. Pontuamos que, por mais que haja um tipo de reprodução, em *S21* por exemplo, o modo de fazer as cenas é extremamente particular, utilizando os próprios sobreviventes como personagens do filme. Os mesmos realizam dinâmicas que fazem alusão ao que seria uma representação. Os sobreviventes da história são filmados em cenários nos quais antes foram palco que receberam os atos bárbaros de tortura e violência. Como podemos ver nas imagens abaixo, é possível estabelecer uma comparação em passagens do filme de Lanzmann com a de Panh. As duas cenas mostram o que chegamos mais próximo a relacionar ao que seria uma representação/encenação do irrepresentável. No contexto dos filmes, há uma discussão sobre como os fatos poderiam ter acontecido. Em ambos se desenrola uma conversa

sobre a questão, de que maneira ela se deu, para que a imagem não seja meramente ilustrativa, mas sobretudo uma narrativa também, que complementa as palavras ditas no filme. No caso, temos da shoah e do extermínio do Camboja, respectivamente:



Figura 37: Cena de *Shoah*, do sobrevivente do holocausto no momento presente da filmagem, revivendo o que parecia ser costume na época; cantar enquanto conduzia a canoa para os alemães. Na legenda: “Eles pensaram que os alemães o fizeram cantar no rio”.



Figura 38: Cena de *S21*, mostra um sobrevivente do extermínio do Camboja, mas, sendo uma pessoa que trabalhou como torturador, mostrando à câmera algo que acontecia na época. Na legenda: “Nós pegávamos uma barra de ferro e batíamos nele [prisioneiro] em sua nuca”.

Continuamos com o curta *NoirBLUE*, onde a performance é um componente fundamental para a imagética do filme em questão. Partamos do princípio de que a dança de Ana Pi remeta a uma representação, por meio da fabulação, do que seria seu movimento de reterritorialização de um lugar onde ela pertence. Com a dança, ocupa-se o espaço: as ruas, as calçadas, criam-se laços com bairros e pessoas locais. Faz-se presente. Porém, seria esse o modo de representar uma reterritorialização fielmente? Ou melhor, quais seriam as outras infinitas maneiras de representar essa reterritorialização? Pelo fato de *NoirBLUE* ser um filme que tem uma forma próxima a de um diário pessoal, deduzimos que seus desdobramentos também serão da mesma natureza. Por certo, não enxergamos nessa obra uma preocupação em recriar cenários mimeticamente iguais ao que seria uma reterritorialização, até porque essa busca da diretora e também personagem principal, se dá de maneira subjetiva e, mais uma vez, pessoal. Esbarramos com o fazer poético e subjetivo, que abre caminhos para possibilidades distintas de documentar o assunto em questão. Em *Shoah*, lidamos com uma imagética que declaradamente nega a representação fiel dos acontecimentos e, por isso, o viés desse filme segue por um caminho praticamente sem nenhum tipo de performance que faz alusão a uma tentativa de encenação. Salvo a passagem apresentada anteriormente do personagem cantando no barco, onde pudemos identificar certa representação, ainda que sutil e não direta. Segundo o próprio Lanzmann, “O ponto de partida do filme (...) é em parte o desaparecimento dos vestígios: já não existe nada, é o nada, e era preciso fazer um filme a partir desse nada”<sup>27</sup>. Em *S21*, vemos as encenações de modo bem particular, tendo os sobreviventes revivendo diálogos e passando pelos locais onde sofreram anteriormente. Seu método se faz a partir de uma experiência pessoal, mas isso se torna coletivo já que

---

<sup>27</sup> Entrevista de Claude Lanzmann disponível em: [https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/01/18/claude-lanzmann-ecrivain-et-cineaste-la-question-est-pas-celle-du-document-mais-celle-de-la-verite\\_138553\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/01/18/claude-lanzmann-ecrivain-et-cineaste-la-question-est-pas-celle-du-document-mais-celle-de-la-verite_138553_1819218.html)

Na obra de Rithy Panh, a escrita da história na primeira pessoa não remete a uma subjetividade ou a uma voz que diz “eu”, mas ao testemunho do outro – as vítimas, os mortos e seus algozes, que testemunham diante do cineasta. E se a ‘pretensa subjetividade é o outro, no lugar de mim mesmo, ela não é mais subjetiva do que objetiva’ (Blanchot, 1980, p. 48). Outrem se impõe diante da câmera, como uma evidência material da história. É com essa objetividade historiadora que Rithy Panh filmou os sobreviventes do genocídio cambojano, como se, através deles, ele pudesse dar o seu próprio testemunho do que viveu. (Leandro, p.4, 2016).

Entretanto, não há conjuntamente um desejo de repetir exatamente como foi na ocasião, até porque, nada seria exatamente como foi, mas sim como pode ter sido. Por conta disso identificamos os modos de fazer de *Shoah*, *S21* e *NoirBLUE* como fazeres singulares e que não seguem regras específicas e pré-existentes das artes para a feitura de tais obras.

Para o filósofo Jacques Rancière, o regime estético das artes se dá a partir de uma concepção específica que seria distinguida do chamado “regime representativo”. Existem numerosos textos do autor a respeito desse paralelo que se dá entre tal regime e o “sistema das belas artes”, o qual se assemelha ao próprio conceito de *mimesis* que trataremos aqui. A preocupação em estabelecer essa diferenciação entre os dois, o regime estético e o regime das belas artes, se deve pelo que Rancière discorre sobre a existência de uma ruptura que surgiu a partir da noção de modernidade. Antes, ele assinala justamente que o regime estético das artes, como um todo, é aquele que “propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes”. (Rancière, p.34, 2009). Até aí já conseguimos localizar os filmes analisados nesse mesmo contexto, pois neles as formas são, de certo modo, experimentadas em si mesmas, sem pertencerem a um nicho específico. Percebe-se uma autonomia dessas manifestações artísticas, pois elas pertencem a um “regime específico do sensível” (Rancière, p.32, 2009). Portanto, incluiremos as obras aqui analisadas dentro de atividades que são em si mesmas, que produzem uma arte que lhes é própria. Ao passo em que Lanzmann nega a utilização de quaisquer imagens de arquivo para realizar seu filme documental, por exemplo, ele inicia um modo de fazer próprio, que até então jamais teria sido utilizado. Ainda assim, não há um pragmatismo, e isso se dá por efeito de não haver especificidades para tal regime estético. O mesmo se dá para com a denominação de modernidade, a qual, como citamos, se desdobra como uma forma de pensar o regime das artes, de acordo com seus atravessamentos. Em um raciocínio objetivo, podemos conceber, para melhor entendimento de nossa análise aqui, que a modernidade vem com um conceito antimimético, pondo a pintura como exemplo. Antes do moderno, faziam pinturas

extremamente realistas e naturalistas, representando o cotidiano, entre outros. No entanto, a negação da representação mimética não é necessariamente o extremo oposto e a recusa do que seria a figuração. Ela não se manifesta como uma anti-representação.

Para mais, Rancière defende que essa noção de modernidade existe dentro do regime das artes, no intuito de pensar as novas formas de arte desde o século passado. Dessas noções, existem duas frentes que se confundem com frequência. Uma sendo a “historicidade própria do regime das artes no geral” e a outra, como citamos anteriormente, sendo “as decisões de ruptura ou antecipação que se operam no interior desse regime” (Rancière, p.27, 2009). Ainda, para o autor,

A noção de modernidade estética recobre, sem lhe atribuir um conceito, a singularidade de um regime particular das artes, isto é, um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas. (Rancière, p.27-28, 2009).

Não nos caberá, porém, entrar em detalhes sobre o debate que se abre com relação ao que chamamos ou não de *arte*. Já partiremos do pressuposto de que o que tratamos aqui são obras que se enquadram nesta discussão proposta por Rancière acerca da estética. Até porque, ainda seguindo o texto do filósofo,

Para Platão, a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer. E é entre elas que ele traça a linha divisória: existem artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências. Essas imitações, diferenciadas quanto à origem, o são em seguida quanto à destinação: pela maneira como as imagens do poema se dão às crianças e aos espectadores cidadãos uma certa educação e se inscrevem na partilha das ocupações da cidade. É neste sentido que falo do regime ético das imagens. Trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a “arte” de se individualizar enquanto tal. (Rancière, p.28-29, 2009).

Nesse sentido, cabe pensarmos sobre os três filmes aqui analisados como produções que têm como finalidade fazer parte desse contexto de agregar socialmente àqueles que os assistem. Levamos para esse rumo pelo fato de serem obras que não têm a finalidade de reproduzir fielmente, imitar, mimetizar algo antes já visto. Por outro lado, também não se nega

totalmente a possibilidade de representação. Mas elas têm o intuito de difundir o conceito e construir uma memória coletiva. Há uma preocupação ética nas imagens de *Shoah*, *S21* e *NoirBLUE*, seja quanto a moral de não cair em uma representação errônea ou mesmo se for a respeito de uma experiência estética que visa ser concebida para emancipar grupos sociais subalternizados (Barros; Freitas, p. 22, 2018). A experiência estética, por sua vez, é vista por Rancière como autônoma no sentido da “dialética autor/receptor” (Voigt, 2013). Isto é, ela se dá através da maneira individual de cada um a experienciar e de se relacionar com ela, independente de outros fatores dialéticos e/ou hermenêuticos. Para Rancière,

O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu próprio caminho. [...] É a capacidade dos anônimos, a capacidade que torna cada um igual a qualquer outro (Rancière, 2012: 20-21).

Isso confere ao espectador a emancipação de inteligibilidade a partir de sua experiência estética. O espectador interpreta por si mesmo imagens que são por si próprias únicas em si mesmas. Nem totalmente representativas nem rigorosamente anti-representação. Assim, a singularidade é bilateral: tanto no caminho da feitura das imagens, quanto do exercício do público de recebê-las e interpretá-las.

Seguindo por essa perspectiva de interpretação autônoma relacionada ao texto de Rancière, chegamos então à noção de separação das imagens pertencentes ao regime ético das do regime representativo (ou também denominado por ele como poético). Há uma relação *poiesis/mimesis* que se denomina regime poético no sentido que as artes passam a ser classificadas como “maneiras de fazer” e também consequentemente de se apreciar o que seriam imitações muito bem feitas, como nas belas artes. Isso sem descartar o modo de experiência individual das artes. Ainda, existe a denominação “representação” porque

É a noção de representação ou de mimesis que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. Mas, repito, a mimesis não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis”. (Rancière, p.31, 2009).

Portanto, vemos a mimesis como um regime de visibilidade das artes, de certo modo. Formas de se manifestar e apreciar que são vistas como um tipo de identidade que, por sua vez, se contrapõe ao regime estético. E é nesse assunto que observamos uma relação latente com os aspectos formais dos filmes vistos neste trabalho. Importante ressaltar que não existe aqui uma hierarquização a respeito dos regimes, seja ele ético ou representativo. Os entendemos como denominações para embasamento da análise e reflexão das obras aqui mencionadas.

O regime estético, no que lhe toca, possui algo que se distingue do regime representativo, no que diz respeito aos seus modos de manifestação próprios. Assim como *Shoah* definiu uma maneira singular de falar sobre o holocausto, sendo o primeiro filme sobre o assunto sem imagens de arquivo e representações, mas sim com testemunhas vivas da história. Também como em *S21* onde um sobrevivente é o próprio diretor que apresenta documentos e arquivos, na tentativa de resgatar e compor sua própria memória e de sua população. E como em *NoirBLUE*, que promove um encontro de reterritorialização através de um filme-diário. Tudo isso nos leva a entender que a não-representação pode ser vista como o modo de fazer seguido por essas três obras, indo de contraponto à mimesis que, como princípio,

Não é um princípio normativo que diz que a arte deve fazer cópias parecidas com seus modelos. É, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações. (Rancière, p.30, 2009).

Ainda, sobre o debate de modernidade levantado por Rancière, encaixamos os documentários e seus modos de fazer, no caso, anti-miméticos, como arte da contemporaneidade. Isso se dá porque, em seu discurso, existiu o tal momento de ruptura com as artes do século anterior, que era contemplada pela sua capacidade de incrível reprodução e semelhança com alguma imagem ou feito da realidade. A negação do fazer artístico de representação mimética veio questionando esse tipo de padrão. Ora, se temos a arte pela arte, por que precisamos de uma pintura que reproduz ao invés de dar espaço para o novo?



Ainda que esse assunto seja extremamente intrigante e que nos traga estímulo para seguir um estudo aprofundado, nos interessa aqui nos conter em entender a experiência estética como ponto importante para a construção de memória coletiva e de interpretação de acontecimentos. Sendo assim, a experiência estética nos documentários *Shoah*, *S21: A Máquina de Morte dos Khmer Vermelhos* e *Noirblue* desempenha um papel fundamental na construção dessa memória, de um todo. Através da montagem, da justaposição de imagens e depoimentos, bem como da manipulação do ritmo e dos intervalos, esses filmes moldam a forma como lembramos e compreendemos eventos históricos e questões contemporâneas. A estética do documentário não só organiza a narrativa, mas também intensifica o impacto emocional e facilita a reflexão crítica, contribuindo para a formação de uma memória coletiva que reflete e interpreta tempos outros. Assim, melhoramos nossa percepção para o agora.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No cinema documental, o ponto de vista não é uma simples questão de onde a câmera está posicionada, mas uma construção complexa que envolve escolhas narrativas, técnicas de filmagem e a perspectiva subjetiva do cineasta. Ao longo deste capítulo, exploramos como essa construção do olhar é vital para a compreensão e interpretação da realidade representada. Analisando obras como *Shoah*, *S-21: A Máquina de Morte dos Khmer Vermelhos* e *Noirblue*, observamos como diferentes abordagens ao ponto de vista podem impactar profundamente a forma como as histórias são percebidas e compreendidas. *Shoah*, dirigido por Claude Lanzmann, é um exemplo de como o ponto de vista pode ser tanto uma ferramenta de empatia e conexão, tanto com os personagens quanto com os acontecimentos narrados. Lanzmann optou não utilizar imagens de arquivo, mas sim entrevistas e locais históricos, criando um ponto de vista interno em certas passagens do filme. Ainda assim, conseguimos também ter acesso a um ponto de vista de quem vê os acontecimentos de fora, apesar de a escolha de se focar nas testemunhas e nos locais de memória permitir um mergulho profundo na experiência do Holocausto. Enquanto isso, a ausência de imagens diretas do evento convida o espectador a exercitar sua capacidade de imaginação, construindo seu próprio universo narrativo de forma mais visceral e participativa. A escolha de Lanzmann estabelece um espaço para a reflexão sobre a memória e a representação da história, enfatizando a carga emocional e a profundidade da experiência vivida.

Em *S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho*, o diretor Rithy Panh utiliza uma abordagem semelhante ao explorar o passado não tão distante do Camboja. A escolha de filmar no local onde os crimes ocorreram e a inclusão de entrevistas com ex-torturadores e sobreviventes cria um ponto de vista que revela a brutalidade e a complexidade do regime do Khmer Vermelho. O uso de imagens de arquivo intercaladas com recriações e testemunhos proporciona uma perspectiva bem estruturada sobre a população, ajudando o espectador a ser contextualizado sobre os acontecimentos. Essa técnica utilizada, de intercalar o presente com o passado, permite uma compreensão mais abrangente e impactante dos eventos, revelando as cicatrizes profundas deixadas pela violência sistemática e pela ideologia totalitária.

Em *NoirBLUE*, de Ana Pi, oferece uma perspectiva contemporânea sobre questões urgentes a serem discutidas, os movimentos diaspóricos e o racismo estrutural. A abordagem inovadora de Pi, que mistura documentário com elementos estilísticos e visuais impactantes, constrói um ponto de vista que é tanto crítico quanto esteticamente envolvente. A escolha de incorporar técnicas visuais e narrativas interativas permite uma conexão mais

imediate e emocional com a realidade dos personagens. O ponto de vista aqui, portanto, é moldado pela escolha de usar essa narrativa visual plástica, colorida, combinando imagens de diferentes fontes e técnicas de edição para destacar a urgência e a complexidade das questões políticas mencionadas. Esses exemplos dos três filmes a respeito do ponto de vista demonstram que esse assunto no cinema documental pode ser observado como um elemento presente nas cenas e no filme como um todo, que se coloca como mecanismo que contribui para a interpretação e o engajamento de quem assiste. Cada cineasta, através de suas escolhas técnicas e narrativas, molda a forma como a realidade é apresentada e percebida. Essa construção do olhar não só influencia a narrativa, mas também define o impacto emocional e intelectual que o documentário tem sobre o público. Em cada um desses casos, o ponto de vista é uma ferramenta que não apenas guia a narrativa, mas também influencia a forma como o espectador se relaciona com o conteúdo. A construção do olhar em cada documentário revela as escolhas dos cineastas para explorar suas percepções a respeito dos acontecimentos e a interpretação dos eventos.

Sendo assim, entendemos que a construção do ponto de vista tem como ferramenta fundamental a montagem. Por meio dela podemos ter uma narrativa coesa, importante para a definição do tom e do clima do filme, e como ferramenta de criar significado e emoção. Portanto, ela não é apenas utilizada para a organização do tempo e do espaço, mas também para definir a percepção emocional e intelectual do público. Portanto, a montagem é uma ferramenta indispensável que vai além da simples sequência de cenas. Ela é uma construção ativa e criativa que define o olhar do espectador, guiando-o através da narrativa. Como vimos, o avanço das técnicas de montagem aprimoraram as construções dos filmes, oferecendo aos cineastas a possibilidade de transmitir seu ponto de vista e criar novas maneiras de expressão.

Após termos estabelecido identificação e análise de fragmentos de *Shoah*, *S21* e *NoirBLUE*, tivemos mais evidentes as características de cada um. Sobre *Shoah*, cabe inclusive citarmos as relações presentes entre memória e testemunho para a população judaica, vista por Márcio Seligmann-Silva. Em seu dossiê “A Literatura do Trauma”, Seligmann-Silva desenvolve que, na recordação, percorremos paisagens e descobrimos narrativas e ideias. Notamos, sobretudo tendo detalhes importantes das imagens evidenciados através da montagem e também pela construção do ponto de vista, essa elaboração dos personagens sobre suas memórias. Vemos também o modo como cada um a transpõe para o corpo, o que também se torna uma revelação, um testemunho através do gesto. Como constrói

a professora Lislely Nascimento em seu ensaio sobre as memórias e os testemunhos a respeito do Holocausto,

Exílio e memória constituem, assim, as duas experiências fundamentais da vida judaica. A memória no judaísmo não significaria, porém, uma exaltação de um passado exemplar ou a recordação predatória, como querem alguns. A dupla marca, do exílio e da memória, faz com que haja a presença de algum traço, da ordem do impostergável, que migra do corpo da testemunha para o texto-inquérito. (Nascimento, p. 91, 2007)

Por isso tamanha importância de termos como elemento principal os próprios sobreviventes testemunhando e elaborando suas memórias em frente à câmera. Conseguimos perceber, através das imagens, esse movimento dos personagens, de exercício do lembrar, do esforço para compartilhar. Acredito que a disponibilidade dos personagens, de se fazerem presentes nos filmes e entrevistas, talvez seja o mais valioso elemento que temos para a estruturação cinematográfica. Eles são o ponto de partida para toda a construção: escolha do ponto de vista, montagem, definição da narrativa e, é claro, que proporcionam também a completude da experiência estética. Tendo os personagens como protagonistas da história, eles se tornam substância fundamental nas cenas.

Com relação à experiência estética, estudamos os três filmes de modo que pudessemos compreender sobretudo a respeito da construção de memória coletiva. Essa memória coletiva, entendida como o conjunto de lembranças compartilhadas por um grupo social, é construída por representações visuais, narrativas e estéticas que abordam os acontecimentos históricos e sociais. O que nos interessa é mais a maneira como o espectador absorve o conteúdo que assiste e isso é o que reflete a construção de memória coletiva, que é influenciada pela forma como eventos são representados e lembrados. A experiência estética, incluindo a montagem, a escolha de imagens e a narrativa visual, ajuda a delinear nossa compreensão e memória desses eventos.

No entanto, para concluirmos de maneira mais objetiva, podemos dizer que foi através da análise dos documentários *Shoah*, *S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho* e *NoirBLUE - deslocamentos de uma dança*, que pudemos observar como o ponto de vista e a montagem cinematográfica desempenham papéis cruciais na forma como a história é narrada e lembrada. Vimos o *cinéma vérité* e o cinema direto como momentos importantes para o despertar de novos olhares e modos de se fazer cinema. Foi o início da descoberta de novas

ferramentas e percepções do cineasta que foram levadas até o espectador, de modo que os mesmos enriqueceram sua experiência estética com as obras que passaram a ser produzidas desde então. Em *Shoah*, o uso de entrevistas e a ausência de imagens de arquivo evocam uma memória coletiva que é intensa e muitas vezes dolorosa inclusive para o espectador, que confronta os horrores do Holocausto ao assistir as cenas. Enquanto isso, em *S21*, Rithy Panh utiliza a montagem para intercalar o passado com o presente, inserindo imagens de arquivo e as entrevistas, revelando não apenas as atrocidades cometidas pelo Khmer Vermelho, mas também os traumas que persistem nas vidas dos sobreviventes. Já *NoirBLUE*, com sua abordagem poética e visual, desloca a narrativa convencional e provoca reflexões sobre a subjetividade da memória e da experiência. A percepção política e ativista se entrelaça com um universo onírico repleto de embelezamento e sutilezas. Sendo assim, entendemos aqui as práticas de montagem presentes nessas obras como ferramentas que possibilitam a construção de um discurso fortemente crítico e reflexivo.

Trouxemos como esferas principais a estética, o ponto de vista, a montagem e a experiência visual. Por meio da construção de um ponto de vista, os cineastas conseguem ancorar a experiência estética de imersão do espectador, levando-o a uma reavaliação do passado e a uma conexão mais profunda com as narrativas apresentadas. Portanto, concluímos que o ponto de vista, aliado à montagem, são fundamentais para a construção de um pensamento sólido a respeito das narrativas contadas. Dessa forma, o caminho para a manutenção da lembrança dos acontecimentos e, conseqüentemente, da construção de memória coletiva, é traçado delineando as realidades humanas de maneira que ressoe através do tempo e da experiência.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz. São Paulo. Bom Tempo Editorial. 2008.

ALVES, Ana Carolina; ASSAD, Marília; GARCIA, Pedro Paulo; MACEDO, Eric Silva; VARGAS, Moura Rafael; WURTS, Erika. Estudos sobre o Cinema Direto e o Cinema Verdade: conceitos, contradições e principais influências. Rio de Janeiro: Programa Especial de Treinamento ECO-UFRJ. Laguinho, agosto, 2005.

ARENDDT, Hannah. Eichmann em Jerusalém – Informe sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUGUSTO, Maria de Fátima. A montagem cinematográfica e a lógica das imagens. / Maria de Fátima Augusto. - São Paulo: Annablume; Belo Horizonte; FUMEC, 2004.

AZEVEDO, Gleydson Públio; RAMOS, Fernão. A revolução do direto: Estudo sobre o Cinema Direto. RUA.: Revista Universitária do Audiovisual, São Paulo, dez. 2011.

BARROS, L. M. de, & FREITAS, K. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. *Revista Eco-Pós*, 21(3), 97–121. 2018.

BARROS, Laan. Comunicação sem anestesia. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v.40, n. 1, jan./abr. São Paulo: Intercom, 2017. Vozes que dão voz: mobilização, reconhecimento e alteridade na Web.

BERNARDET, Jean Claude. Cineastas e imagens do povo. 2003.

BITTENCOURT, Luíza Moreira. Urgência das filmagens e ponto de vista interno em *Ressurgentes: um filme de ação direta*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2021.

BURCH, Noël. Práxis do cinema. Lisboa: Editorial Estampa. 1973.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

COSTA, Fernando Moraes. Memória. Tailândia, Colômbia, Escócia: Ponto de escuta e som ambiente. *Galáxia*. São Paulo: PUC-SP. 2024, v. 49 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/WLDv8LVY9bt4kDYQBjQfZ4H/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29/07/2024.

COSTA, Fernando Morais da. Vozes e sons ambientes sobre telas azuis, negras. Limites possíveis das relações entre sons e imagens. In: MUANIS, Felipe ; PELEGRINI, Christian. (Org.). Perspectivas do audiovisual contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços. 1ed. Juiz de Fora: UFJF, 2020, v. 1, p. 99-110.

COSTA, Fernando Morais da. Som no cinema, silêncio nos filmes: o inexplorado e o inaudito. Dissertação – Mestrado em Comunicação. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2003.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos. Ensaio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n° 36, julho-dezembro de 2005, p. 7-32.

DELEUZE, Gilles. A Imagem-Tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. A Imagem-Movimento. São Paulo: Brasiliense, 1989.

DE DUVE, Thierry. “A arte diante do mal radical”. Ars. São Paulo, 2009.

DIDI-HUBERMANN, Georges. “Imagens apesar de tudo”. 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. Imagem-montagem ou imagem-mentira. In: Imagens apesar de tudo. KKYM: Lisboa, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. (trad. Teresa Ottoni). A Forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002

FAROCKI, Harun. Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah* a *O Filho de Saul*. Ars. São Paulo, 2016.

FILHO, Ricardo Lessa. *Shoah* de Claude Lanzmann: entre a memória da dor e a radicalidade da morte nos campos nazistas. Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Recife, setembro, 2018.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

GELMAN, Juan. Arte y genocidio. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/1999/99-03-07>> 1999.

LANZMANN, Claude. Le monument contre l'archive? - Entretien avec Claude Lanzmann. Les Cahiers de Médiologie. Paris: Éditions Gallimard, n°11, p.271-279, 2001. Link: [http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/11\\_transmettre/lanzmann.pdf](http://mediologie.org/cahiers-de-mediologie/11_transmettre/lanzmann.pdf)

LANZMANN, Claude. Shoah: vozes e faces do holocausto. 2003. Prefácio de Simone de Beauvoir. Trad. Maria

LEANDRO, Anita. A história da primeira pessoa: Em Torno do Método de Rithy Panh. E-Compós. Brasília, 2016.

LEANDRO, Anita. Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor. Estudos da Língua(gem). Rio de Janeiro, 2014.

LE BRETON, David. Antropologia dos sentidos. 1953. Tradução: Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2016. 10.

LEITÃO, Alex Bezerra. Artigo/ resenha sobre “Antropologia dos sentidos”. Universidade de Brasília (UnB). Brasília, 2018.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e pós-cinemas. São Paulo, Campinas. Editora Papyrus, 1997

MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. *Revista Concinnitas*, 2(5), 63–75. 2019. Recuperado de <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/42804>. Acessado em 03/08/2024

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. (cap: “Poéticas da oralitura”)

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, (26), 63–81. Rio Grande do Sul, 2003.

MATOSO, Rui. A imagem (in)dizível e a representação do insuportável. Lisboa, 2014.

MONTERO, Rodrigo. Desofuscar a ausência: as fotografias de S21 e de desaparecidos na ESMA. *Concinnitas*. Rio de Janeiro, 2020.

MORAES, Eliane Robert. A memória da fera. In: SELIGMANN SILVA, Márcio; NETROVSKI, Arthur (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 149-156.

MUANIS, Felipe; PELEGRINI, Christian. (Org.). *Perspectivas do audiovisual contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços*. 1ed. Juiz de Fora: UFJF, 2020, v. 1, p. 99-110.



NASCIMENTO, Lisley. Memórias e testemunhos: a Shoah e o dever da memória. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Minas Gerais, 2007.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC, 2005

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus, 2005

NUNES, Pedro Sena. Retrospectiva, Ed. Ovarvídeo-Festival Nacional de Vídeo de Ovar. 2000

OLIVEIRA, Jefferson Rocha Leite de. O Real em Transe: um estudo do método de Frederick Wiseman no Documentário Titicut Follies. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PENAFRIA, Manuela. O ponto de vista no filme documentário. Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2001

PEREIRA, Fausto Cruchinho Dias; PINTO, Guilherme Franco. Realidades E Ciclos Subjetivos Na Arte, Discussões Sobre Cinema e “Close-Up”. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Joinville - SC – 2 a 8/09/2018

RAMOS, F. P. Mas afinal. O que é mesmo documentário? São Paulo: Senac. 2008

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. 2ª ed. São Paulo: EXO organizacional / Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROUCH, Jean. Poesia, dislexia e câmera na mão. In: Cinemas n° 8, nov/dez. 1997.

SALGUEIRO Marques, A. C., Sá Martino, L. M., Vieira de Souza, F. da C., & Antunes, E. (2020). Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes: aproximações e diferenças entre os métodos de Rancière e Didi-Huberman. *Logos*, 27. <https://doi.org/10.12957/logos.2020.49270>

SALLES, J. M. A dificuldade do documentário. In: ECKERT, C.; MARTINS, J. S.; NOVAES, S. C. (Orgs.). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru: EDUSC. p. 57-72. 2005

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do Trauma. *Cult*, n. 23, jun. 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NETROVSKI, Arthur (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa. Dom Quixote, 1986.

STUERMER, T. Testemunho do Inimigo e Memória Cultural no Cinema Documentário. *História Oral*, 26(2), 111–127. 2023

TARKOVSKI, A. A. *Esculpir o tempo*. 2ª edição São Paulo: Martins Fontes. 1998

TODOROV, Tzvetan. *Memoria del mal, tentación del bien*. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

VALES, Rafael. Como representar o “irrepresentável”? - uma análise sobre a abordagem do Holocausto no cinema documentário. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC-RS. *Devires*, Belo Horizonte. V12, n° 1, p. 98-117. Janeiro/ junho, 2015.

VIDIGAL, Leonardo Alvares; NOVAIS, Marina de Moraes. Ponto de escuta e tridimensionalidade sonora na ficção e no documentário: Para uma estética do envelopamento no cinema contemporâneo .PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG .v.10, n.19: mai.2020. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983

## FILMOGRAFIA

*Chronique d'un été*, de Jean Rouch e Edgar Morin (França, 1961) - disponível em: <https://mubi.com/pt/films/chronicle-of-a-summer/watch> / <https://vimeo.com/54909410>

*NoirBLUE - Os deslocamentos de uma dança*, de Ana Pi (Brasil, 2018) - disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2q1LVqiRjzA>

*O cinema de guerrilha*. Canal Fábricas de cultura (Brasil, 2021) - disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=d\\_tCleTApBU](https://www.youtube.com/watch?v=d_tCleTApBU)

Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Entrevista com Leda Maria Martins (Brasil, 2021) - disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wqTsfQuF3SA>

*Shoah*, de Claude Lanzmann (1985) - disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=eNcvwHgyXcg>

*S21: A Máquina de Morte do Khmer Vermelho*, de Rithy Panh (2003) - disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=IDDw\\_t1z6a8](https://www.youtube.com/watch?v=IDDw_t1z6a8)