



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**IMAGENS DE HORROR EM FILMES DE GUERRA.**  
**UM VÍDEO-ENSAIO.**

Laise Mendes Nogueira

RIO DE JANEIRO/UFRJ

2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**IMAGENS DE HORROR EM FILMES DE GUERRA.**  
**UM VÍDEO-ENSAIO.**

Laise Mendes Nogueira

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, em Rádio e TV.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto

Co-Orientador: Prof. Rodrigo Sombra Sales Campos

RIO DE JANEIRO/ UFRJ

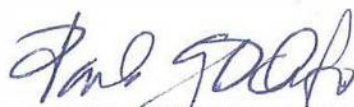
2017

**IMAGENS DE HORROR EM FILMES DE GUERRA. UM VÍDEO-ENSAIO.**

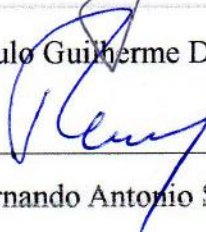
Laise Mendes Nogueira

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Aprovado por




Prof. Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto



Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo



Prof. Dr. Mauricio Lissovsky



Prof. Rodrigo Sombra Sales Campos

Aprovada em: 11/12/2017

Grau: 10,0

RIO DE JANEIRO/UFRJ

2017

NOGUEIRA, Laise Mendes.

Imagens de Horror em Filmes de Guerra. Um Vídeo-ensaio. Laise Mendes Nogueira – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2017.

55 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2017.

Orientação: Paulo Guilherme Domenech Oneto.

Co-Orientação: Rodrigo Sombra Sales Campos

1. Vídeo-ensaio. 2. Horror. 3. Imagem. 4. Filmes de guerra. I. NOGUEIRA, Laise Mendes (Paulo Guilherme Domenech Oneto) II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Imagens de Horror em Filmes de Guerra. Um Vídeo-ensaio.

## AGRADECIMENTO

Aos meu pais e irmãos, por todo apoio em minha formação, em especial meu pai, meu maior crítico e incentivador - obrigada por seu grande entusiasmo pelo campo das Comunicações.

Ao professor e orientador Paulo Oneto pelo incentivo e apoio, mesmo em terras distantes, pelas pujantes aulas de introdução a Filosofia no 1º período da faculdade, e mais tardar, as eletivas de cinema e Filosofia.

Ao professor Rodrigo Sombra, obrigada pelas conversas, indicações e confiança. Com suas aulas de Documentário, Ensaio e Arquivo no Cinema Contemporâneo, pude verbalizar pensamentos que dificilmente teria me dado conta sozinha.

A faculdade é lugar onde se objetiva alcançar um crescimento intelectual e social, mas raramente as duas coisas andam juntas. Agradeço aos técnicos, dos quais tenho orgulho de chamar de amigos, Alexandre De Oliveira Nascimento (vulgo Fifo) e Filipe Creton, por nutrirem laços afetivos bem balanceados para com a distância crítica que se espera de mentores. Obrigada por acompanharem, encorajarem e ajudarem diversos projetos dos alunos da Eco, em especial os de Rádio e TV. Essa faculdade não seria a mesma coisa sem vocês, o bar do Austerios, o *sujinho* e um açaí.

Aos amigos Victor Coelho e Paloma Palácio, pela presença desde antes dessa jornada de conclusão, pela troca de força e sustentação dentro e fora da academia.

MENDES, Laise. *Imagens de Horror em Filmes de Guerra: um vídeo-ensaio*. Orientador: Dr. Prof. Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto. Co-Orientador: Prof. Rodrigo Sombra Sales Campos. Rio de Janeiro, 2017. Relatório Prático – Rádio e TV. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 55f

## **RESUMO**

Este trabalho busca refletir, por meio de um vídeo-ensaio, a respeito das imagens de horror da guerra dentro do suposto gênero dos “filmes de guerra” e em seu diálogo com fotografias de conflito e as críticas cinematográficas relacionadas. A prática do vídeo ensaio se propõe a revistar imagens e rever o modo como as olhamos. Em função disso, este relatório buscou reavaliar o que se entende por vídeo-ensaio, sintetizar a pesquisa feita a respeito dos conceitos de imagem, espetáculo e horror, e o modo como a reflexão sobre esses conceitos serviu para a produção e edição do vídeo-ensaio. São analisados em relação aos filmes de guerra questões como a crítica da sensualidade e idolatria da imagem e a crítica da irrepresentabilidade de certos assuntos ou eventos pela arte, discutidas por W.T.J. Mitchell e Jacques Rancière, respectivamente.

**Palavras –chave: vídeo-ensaio, horror, imagem, filmes de guerra**

## **ABSTRACT**

This work sought to reflect, by means of a video essay, the matters of horror images of war within the supposed “war film” genre and their dialogue with photographs of conflicts and film criticism. The practice of video-essay proposes to revisit images in order to review the way we look at them. As a result, this report sought to re-evaluate what is meant by video

essay, to synthesize the research done about the concepts of image, spectacle and horror, and the way in which the reflection upon these concepts helped to establish the production and editing of this video-essay. In relation to war films, issues such as the criticism about sensuality and idolatry of the image and criticism of the unrepresentability of certain subjects or events by art, discussed by W.T.J. Mitchell and Jacques Rancière, respectively, are analysed.

**Key words: video essay, horror, image, war films**

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
1.1 Contexto do Trabalho.....	5
1.2 Objetivo.....	7
1.3 Relevância .....	7
1.4 Organização do relatório.....	11
<b>2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>11</b>
2.1 O vídeo-ensaio.....	11
2.2 A imagem de horror e a guerra.....	17
<b>3. VÍDEO-ENSAIO: Imagens de Horror em Filmes de Guerra.....</b>	<b>23</b>
3.1 Roteiro.....	23
3.2 Seleção de Materiais.....	24
3.2.1 Filmes de Guerra.....	24
3.2.2 Imagens e áudios de arquivo.....	27
3.3. Edição.....	30
3.3.1 Montagem.....	36
3.3.2 Trilha Sonora.....	36
3.3.3 Efeitos Gráficos.....	36
3.4.4 Finalização.....	38
3.4.5 Distribuição .....	38
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>38</b>
<b>FILMOGRAFIAS.....</b>	<b>41</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>43</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho buscou por meio de um vídeo-ensaio explorar a produção de imagens de horror em filmes de guerra, as funções condenatórias, espetaculares e críticas dado a elas. Ainda há uma enorme dificuldade no campo teórico da imagem de se definir o que se entende por cinema como pensamento - seria o pensamento iniciado desde a primeira captura da câmera, ou apenas as imagens intencionadas e pensada pelo cineasta ao final de uma produção? Seria o pensamento sensorial formulado por Eisenstein e revisto por Deleuze a partir das intuições cinematográficas de Antonin Artaud?<sup>1</sup>

Em seu ensaio *A Forma do Filme*, Eisenstein postula uma sintaxe do discurso interior, a “lógica com a qual o discurso se reveste antes de sair para o mundo” (EISENSTEIN, 2002, p. 126). Eisenstein exemplifica uma aplicação do pensamento sensorial com o efeito metonímico presente em uma cena de seu filme *O encouraçado Potemkin* (1925), onde a figura de um médico, o todo, é substituída por seu monóculo, a parte. Para Eisenstein, a apresentação da parte configuraria numa maior intensidade emocional do que a reapresentação do todo, construindo dessa forma “um tipo de pensamento sensorial (...), em vez de um efeito “lógico-informático”, recebemos (...) um efeito emocional-sensorial.” (EISENSTEIN, 2002, 127).

Já Deleuze enxerga o cinema como um “*medium* semelhante a filosofia moderna, porque ele filosofa sobre o movimento e o tempo com seus próprios meios (i.e. seu próprio

---

<sup>1</sup> No capítulo 7 de *Cinema 1. A Imagem-Tempo*, intitulado “O pensamento e o cinema”, Deleuze discute o modelo de Eisenstein e o tema da impotência de pensar conforme aludido por Artaud. Muito embora haja uma semelhança nos termos utilizados por Eisenstein, de um lado, e Artaud-Deleuze, por outro, as ideias sobre o que seria um pensamento sensorial cinematográfico são distintas e mesmo opostas até certo ponto. No caso de Artaud, a questão que se coloca é de um pensamento rachado, que o cinema talvez pudesse ser capaz de trazer à tona, impedindo justamente a constituição de um todo por meio do sensorial (*pathos*) como vemos em Eisenstein e seu cinema “quebra-crânios”. Artaud parece ver pelo avesso o argumento de Eisenstein: se é verdade que o pensamento depende de um choque que possa fazê-lo acontecer, ele só pode pensar finalmente o impensável, descobrindo sua impotência para pensar, e não apenas um suposto todo como a si mesmo.

movimento e tempo)”<sup>2</sup> (ELSAESSER, 2010, p. 179). Por conseguinte, a própria imagem do cinema, de natureza material e sensorial seria concomitantemente imaterial, “uma forma de *tornar-se* ao invés de um modo de significação ou sentido, (...) uma imanência de ser onde matéria, movimento, e consciência estão inseparavelmente intrelaçados.” (Ibid.)

Tampouco está claro para os teóricos como conceber a eventual formação de um tipo de linguagem – de caráter universal ou não – para a arte cinematográfica. Isto porque, como aponta Deleuze em seus dois livros sobre cinema, as imagens cinematográficas dispostas na montagem não constituem língua sendo, ao contrário, o próprio mundo material exposto segundo uma temporalidade. Tratar-se-ia, portanto, muito mais de pensar como a relação com o tempo permite constituir linguagens mais ou menos universais do que pensar em uma linguagem de tipo universal.<sup>3</sup>

Questionar as relações entre imagem e conhecimento é pisar sobre um problema filosófico muito antigo que provavelmente dependeria de abordagens semióticas, fenomenológicas e hermenêuticas para um avanço relevante nesse debate - das quais este relatório não tem o intuito de se aprofundar. No entanto, ao optar pela realização de um vídeo-ensaio que busca questionar o que são imagens de horror em filmes de guerra, o que elas ensejam e o que desejamos delas, percebe-se que essa é uma questão que anda em paralelo com grande parte crítica cultural em cima dos filmes de guerra e as tentativas de conceituação do vídeo-ensaio.

Os termos vídeo-ensaio e filme-ensaio serão por muitas vezes utilizados neste relatório de forma sinônima. A maioria dos textos acadêmicos se valem do termo filme-ensaio, por

---

<sup>2</sup> A maior facilidade de encontrar textos acadêmicos e críticas em inglês sobre os assuntos aqui tratados fizeram com que a maior parte das citações apresentadas neste relatório sejam traduções feitas por minha parte.

<sup>3</sup> No capítulo 4 de *Cinema I. A Imagem-Movimento*, intitulado “A Imagem-Movimento e suas três variedades”, Deleuze afirma que o signo (no sentido da semiótica de Charles Peirce, por exemplo) é uma imagem bastante particular, remetendo a outras, tanto do ponto de vista de sua composição quanto do ponto de vista de sua gênese ou extinção. A montagem cinematográfica aparece, então, primeiramente como agenciamento entre imagens segundo um tempo, forjando um campo semiótico bastante singular.

focarem justamente em ensaios audiovisuais que são materializados na película. Por conseguinte, o vídeo-ensaio estaria ligado aos pixels, à *Internet*. É possível que o vídeo-ensaio seja um campo múltiplo, que caso houvesse uma maior abordagem a seu respeito, levaria a diferentes negações e afirmações do que é o ensaio audiovisual. O termo é recorrentemente utilizado em plataformas como *Vimeo*, *YouTube* e *FaceBook*, pelos próprios criadores ou por revistas *online*, que encomendam sua produção. A esquivia de analisá-lo talvez seja fruto da associação puramente comercial ligada ao seu uso: vídeos de curta duração explicativos são visto como *eficientes* para captar a atenção de um público para um produto ou assunto. Sites como os portais jornalísticos *Vox* e *The Atlantic* cada vez mais tem compartilhado vídeos que mesclam a reportagem jornalística, de entrevistas e *establishing shots*, com o *voice-over*, animações e grafismo - por vezes acompanhado da mensagem ‘um vídeo-ensaio sobre...’. O criador Kevin B. Lee, que também auto-intitula seus trabalhos de vídeo-ensaio, partilha da sensação confusa de não saber exatamente o que definiria o ensaio audiovisual.

Este tipo de produção anuncia uma nova era emocionante para a literatura midiática, promulgando a profecia de Alexandre Astruc que o cinema se tornaria nossa nova língua franca? Ou é apenas uma nova e insidiosa forma de consumo de mídia? Pelo menos, é o que me parece muito do que ultimamente é chamado de “vídeo-ensaio”: uma investida de supercuts, montagens baseadas em listas e vídeos de fãs, que fazem menos para lançar uma visão crítica de seu material de origem do que oferecer uma nova maneira para a serpente da cultura pop comer sua cauda longa. (LEE, 2013)

A imagem é sedutora, ela manipula e distorce a nossa percepção da realidade? “É nosso dever como críticos culturais desmistificar essas imagens, destruir os ídolos modernos, expor os fetiches que escravizam as pessoas? É discriminar entre o verdadeiro ou falso, saudável e doente, puro e impuro, imagens boas ou más? A imagem é um terreno onde embates políticos devem ser tomados, ou um sítio cujo uma nova ética deve ser articulado?” (MITCHELL, 2005, p.32) A tentação do crítico, como sugere Mitchell, é responder *sim* de imediato a todas essas questões. Acredito que o intuito de um vídeo-ensaio, ao contrário de apregoar uma soberania da imagem que deva ser destituída, é o de dar vazão a imagem - re-apresentá-la de modo que seu valor e sua vitalidade sejam revistos.

Este relatório buscará por meio de uma revisão bibliográfica a respeito da conceituação do vídeo-ensaio saber como se dá sua construção, estaria ele situado no espectro do registro ou no da representação? A outra exploração tange aos filmes de guerra. O que é o horror dito por ele produzido? Do realismo, da abjeção? Porém, Os métodos de criação de um vídeo-ensaio, como veremos, são múltiplos; A existência de longa-metragens sobre o título ‘filmes de guerra’ no site catalográfico IMDb (*Internet Movie Database*) passíveis a uma análise ultrapassam dos 7 mil. Como então produzir um conteúdo audiovisual com infinitas possibilidades combinatórias entre imagem e som que reflete sobre um tema com dimensões colossais?

Confesso que a princípio caí na cilada de querer conhecer e assimilar as mais diferentes obras possíveis, tanto vídeo-ensaístas quanto os longas de guerra. A fortuita leitura de dois textos de Jorge Luís Borges (um por indicação do colega Rodrigo Esteves Lima), porém, expurgou-me dessa tarefa. Em função disso, prescrevo também a outros as leituras do poema *La Luna e Funes, O Memorioso*. No poema, um homem tenta inventariar o universo e ao final, fracassa ao perceber ter ignorado a lua. Já no conto, após se acidentar, Irineu Funes adquire a capacidade de lembrar de todas as minuciosas informações de sua vida, tornando-se incapaz da abstração do raciocínio por ser constantemente abarrotado pela realidade inexorável dos detalhes.

De modo a fugir dos embustes seguidos pelas personagens borgeanas, ignorar o óbvio e se tornar escravo dos detalhes, dez filmes foram escolhidos por sua relevância para a época e o vislumbramento do diálogo entre suas imagens e a de outros materiais de arquivo. Alguns filmes se sobrepuseram em questão de tempo em comparação a outros de modo a permitir para o aprofundamento das críticas em relação a representação da guerra, como *Vá e Veja* (1985) de Elem Klimov, *Full Metal Jacket* (1986) de Stanley Kubrick e *The Thin Red Line* (1998) de Terrence Malick. Um filme usado pontualmente, que não exatamente se enquadra

como um filme de guerra, *Boys From Brazil* (1978) foi usado de modo a dar suporte a estrutura discursiva ensaísta. Busquei como referência principal de vídeo-ensaios os trabalhos de Harun Farocki e Kevin B. Lee, cuja obra acredito não preconizar a verbosidade do *voice-over* ou de textos sobre a imagem visual material, que “compartilham da crença na profunda imbricação de texto e imagens, e a convicção que sua relação é uma do intercâmbio dialético ao invés de uma estrita separação de oposições binárias.” (MITCHELL, 2009, p. 2)

## 1.1 Contexto do Trabalho

“O preceito para que cada um conheça a si mesmo deve ser de grande importância, posto que aquele deus da ciência e da luz mandou colocá-lo no frontispício de seu templo” (MONTAIGNE, 2010, p. 523) a partir dos registros de Montaigne, parece ser fácil concluir que a máxima grega de fato nunca saiu de voga. Se diferentemente dos atores, hoje temos *social medias*, *influencers* e *youtubers* que se dedicam a criação e divulgação de vidas diariamente como profissões assalariadas, ‘ter uma personalidade’ soa quase como possuir artigo de luxo, já que podemos interpretar na inscrição délfica justamente a dificuldade de se saber ou se afirmar ser qualquer coisa.

O ensaio é uma maneira de investigação dos conhecimentos do mundo a partir da própria experiência, o que por vezes implica o encontro com as limitações pessoais da capacidade de cada indivíduo, “falo livremente de todas as coisas, mesmo das que talvez excedam a minha capacidade” (MONTAIGNE apud CORRIGAN, 2015, p. 22). Este trabalho, no entanto, partiu de um anseio de conhecer e compreender, não tanto de auto-conhecimento (ainda que quisesse dessa metafísica algo mais palpável), mas de como as imagens são por

nós valoradas - como algumas por uma maior vitalidade, persistem e moldam nosso funcionamento social.

Marquis de Sade teria escrito que “não há nada que confira limites para licenciosidade (...) A melhor forma de engrandecer e multiplicar o desejo de alguém é tentar impor lhe limites” (SADE apud BATAILLE, 1962, p. 48). Para o filósofo Georges Bataille, isso significa que nada pode conter ou dominar a violência, inerente a natureza humana. Desse modo, tudo o que é tabu - a proibição em prol da supressão da violência, de estabelecer a ordem e a produtividade, e sua transgressão - o crime, a violência, o erotismo - constituem o que é a vida social. Tabu e transgressão existem inseparavelmente, como movimentos complementares de sístole e diástole, sendo inclusive essa sua explicação para a existência da guerra - caso não existisse o tabu sobre matar, a ideia de guerra seria impensável e até mesmo inconcebível. Por conseguinte, compreender o que se entende por imagens de horror é também a busca por compreender a violência embutida nelas, o fascínio e a repulsa que geram, e a cumplicidade entre o que é proibido e permitido de se pensar, representar e olhar.

A edição no vídeo-ensaio parece desempenhar um papel de curadoria e crítica. Para a produção desse trabalho, não foi produzida nenhuma imagem nova no sentido espontâneo da filmagem. Por mais que esse vídeo-ensaio não caiba no conceito de filme ensaio proposto por diversos críticos - da auto-reflexividade por meio do *voice-over*, do acompanhar de uma conversação - Acredito que a escolha das imagens em si já é um grande trabalho de subjetividade e auto-reflexão. Os filmes foram selecionados por sua distinção estética, por focarem em guerras modernas e reverberarem com maior intensidade as discussões a respeito da imagem e representação aqui revisadas.

Como não vivenciei a guerra em primeira mão, muito menos ouvi da boca de um ex-combatente seu relato, como diria Montaigne em termos semelhantes: na falta de uma lembrança natural sobre o que é horror da guerra, faço uma de imagens.<sup>4</sup>

## 1.2 Objetivo

Produzir um vídeo-ensaio que reflita a cerca do horror nas imagens de filmes de guerra, por meio de uma seleção de cenas e montagem de 10 obras audiovisuais ficcionais, como *Vá e Veja* (1985), *Full Metal Jacket* (1986), *The Thin Red Line* (1998), entre outras, imagens de arquivo, voice-overs e efeitos gráficos. Pretende-se explorar os discursos sobre as imagens do horror e o contexto em que elas são produzidas por meio do vídeo-ensaio, um formato que se pressupõem a reapresentar imagens e proporcionar o seu debate, questionando nosso modo de olhar.

## 1.3 Relevância

Desde os tempos clássicos, a guerra e a violência fascinou os olhares durante os séculos. Da *Iliada* aos combates nos coliseus romanos, as discussões em torno de como refletimos sobre a guerra e a imagem sempre foram complexas - de um lado há glorificação dos soldados - o *kleos*<sup>5</sup> da guerra, a importância da formação do Estado para o progresso, o estabelecimento de uma comunidade e laços identitários (BAKOGIANNI; HOPE, 2015), do

---

<sup>4</sup> “Na falta de uma lembrança natural, faço uma de papel” (MONTAIGNE apud CORRIGAN, 2015, p. 22)

<sup>5</sup> “Na Grécia Antiga, esportes eram um meio de treinar para a guerra, e os shows de gladiação romana eram vistos como competições profissionais da *virtus* masculina romana. O objetivo tanto do esporte quanto da guerra era uma boa reputação/fama, o antigo conceito grego do *kleos* provou-se fundamental para a antiguidade clássica. Esse processo inerentemente requer uma audiência.” (BAKOGIANNI, 2015, p. 10) De acordo com Bakogianni, após os horrores das duas grandes guerras, uma mudança cultural radical teria tirado o foco do *kleos* da guerra para o sofrimento que ela causa. No entanto, o que seriam memoriais de guerra, especialmente os que contém a tumba do soldado desconhecido, senão sítios que demonstram ainda certo enobrecimento dos soldados pela guerra? Na opinião de um professor de história em Stanford, “Profissionais militares modernos têm a lealdade, honra e dever elevados feito virtude cardeal, removidos da monotonia e mesquinha da vida civil” (MORRIS, 2014, p. 91)

outro lado há o absurdo da guerra, a transformação e redução do homem a um assassino, a denúncia platônica da sedução da imagem, distante da verdade e produtora de espectadores passivos.

Historiadores apontam a emergência de uma “cultura do prazer da guerra” (CHAPMAN, 2008, p. 120) na metade do século XIX, com a popularização de histórias infanto-juvenis fictícias que retratam a guerra menos como um ‘inferno na terra’ e mais a ser valorizado pelo caráter heroico dos personagens derivado de valores cristãos. Essa mesma cultura do prazer da guerra estaria em voga até os dias de hoje, por meio de videogames, filmes, histórias em quadrinho, devido a como eles permitem experienciar, de uma maneira cada vez mais *realísticas*, o combate bélico.

Com o desenvolvimento das tecnologias da comunicação, as imagens viajam cada vez mais rápidas, trazendo a guerra e o sofrimento alheio para dentro de nossos quartos, salas, a tela do computador, e mais recentemente a tela do celular, ou seja, qualquer lugar. A produção massiva de imagens fez com que pensadores como Guy Debord, Jean Baudrillard e Paul Virilio vissem nessas imagens um exibicionismo sem fim do poder dominante, fazendo com que o sobrecarregamento e transformações da percepção gerassem uma confusão entre realidade e aparência a qual estamos todos submetidos. Em suas análises, a ausência de distância entre a representação e o real criam um espectador passivo e alienado, incapaz de receber, traduzir e agir sobre o mundo.

Debord teme uma homogenização ou esvaziamento da vida, onde até mesmo as relações sociais seriam mediadas pela imagem. “Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação (...) onde o mentiroso mente a si próprio. (...) O espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação.” (DEBORD, 2005, p. 8) Já Baudrillard lamenta, que após a guerra do Golfo, como



um foguete não-inteligente, a informação está fadada a nunca encontrar seu alvo, explodir em qualquer lugar ou perder-se no espaço, girando eternamente feito lixo.

Na mesma aporia que o cinema vérité que procura dar um curto-circuito na irreabilidade da imagem de modo a apresentar a nós a verdade sobre o objeto (...), a CNN busca ser um estetoscópio pressionado ao coração hipotético da guerra e nos apresentar um pulso hipotético. Porém, essa auscultação apenas gera um ultrassom confuso (...) Quanto mais nos aproximamos do tempo real do evento, mais caímos profundamente na ilusão do virtual. Deus nos salve da ilusão da guerra. (BAUDRILLARD, 1991, p. 48-49)

Se Baudrillard se preocupa com as reportagens, a guerra transformada em consumo noticiário, Virilio se aflige sobre como cinema modificou nossa percepção do tempo e da realidade, causando até “uma enorme onda de analfabetismo” (VIRILIO, 1993, p. 68) nos países desenvolvidos.

“Não existe (...) guerra sem representação ou arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, antes de serem instrumentos de destruição, as armas são instrumentos de percepção, ou seja, estimulantes que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre órgãos do sentido e o sistema nervoso central, afetando as reações e a identificação e diferenciação dos objetos percebidos (...) O cinema entra para categoria de armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica.” (VIRILIO, 1993, p. 12-15)

Na derivação latina de espetáculo, *spectaculum* refere-se a um “show, visão”, a um “evento público ou show, peça teatral”, mas também a uma “fascinação, ocorrência milagrosa”. Em outras palavras, o espetáculo é uma forma performática que pressupõem uma audiência (BAKOIANNI, 2015). Acontecimentos como o 11 de setembro<sup>6</sup>, como examinado pela escritora Susan Sontag, foram descritos por quem o vivenciou como “surreal”, “que nem um filme”, dando a entender que a experiência do incompreensível possa parecer tão nebulosa quanto a sua representação em filmes. O que torna a guerra, justamente, um fenômeno visto como espetacular? É possível desvincular a guerra do espetáculo ou será que imagens definidas pela representação do sofrimento e da barbárie humana são intrinsecamente espetaculares? Ser espectador dessa mídia implica em ser passivo, em se

---

<sup>6</sup> A data ficou conhecida pelo ataque terrorista da al-Qaeda nos edifícios do World Trade Center, em Nova York. Dois aviões da *American Airlines* colidiram com as torres, matando no processo aproximadamente 3.000 pessoas. O evento afetou profundamente as políticas de segurança nos Estados Unidos e diversos outros países, dando grande prioridade ao anti-terrorismo, ou ‘guerra ao terror’.

contentar com o prazer da imagem e das aparências enquanto ignorar a verdade e a realidade para além do cinema? A impossibilidade de se fazer um filme ético e autêntico<sup>7</sup> da guerra, como apontado por comentaristas, implica em dizer que outros meios como o teatro, museus, livros de história, seriam meios mais legítimos de preservar a história e sua veracidade? Ou seriam certos assuntos, por sua gravidade ou singularidade, como a guerra ou o Holocausto deverás irrepresentável por qualquer meio e método artístico?

Por conseguinte, duas grandes questões giram entorno das críticas em cima de filmes de guerra. Ambas são encontradas na crítica a respeito da irrepresentabilidade na compreensão de regimes de arte proposta pelo filósofo francês Jacques Rancière. Primeiramente, haveria uma lacuna problemática entre texto e imagem, presença e ausência, sensível e inteligível, fazendo com que “uma forma material adequada de representação para certa ideia” (RANCIÈRE, 2007, p. 110) não exista. Segundamente, a crítica filosófica sobre a aparência e a culpabilização religiosa em cima da idolatria contestariam a própria natureza da arte.

Diz que algo é irrepresentável pelos meios da arte em virtude da natureza mesma desses meios, isto é, de três propriedades características da apresentação artística. Esta se caracteriza, em primeiro lugar, pelo excesso de presença que é uma traição à singularidade do acontecimento ou da situação, rebelde a qualquer apresentação sensível integral. Em segundo lugar esse excesso de presença material tem por correlato um status de irrealidade que retira da coisa representada seu peso de existência. Em terceiro, enfim, esse jogo do excesso e da falta funciona segundo um modo de endereçamento específico que entrega a coisa representada a afetos de prazer, de jogo ou de distância incompatíveis com a gravidade da experiência que ela contém. Nesse caso, fala-se que certas coisas não são da alçada da arte. Não se podem acomodar ao excesso de presença e à subtração de existência que lhe são próprios e definem, em termos platônicos, seu caráter de simulacro. (RANCIÈRE, 2012, p. 120)

Filmes de guerra, como produtos midiáticos, estão dentro desse espectro de críticas e debates a respeito do irrepresentável dentro do campo da arte e comunicação. Apesar do grande boom da produção de filmes de guerra terem sido na década de quarenta (com

---

<sup>7</sup> Aqui entendemos a avaliação ética de um objeto em termos de sua participação e contribuição para com uma sociedade igualitária, onde indivíduos sejam assistidos em sua emancipação como sujeitos, ao mesmo tempo que questionando e pondo em xeque uma ordem dominante que apaga conflitos, diferenças e resistências. Quanto à autenticidade, a palavra aparenta ser imbricada em noções de uma representação que excederia o simbólico, se aproximando do real. É na forma de gerar rompimentos com regras e valores, e em sua capacidade de ser e produzir algo singular, mantendo se fiel a fatos históricos, que filmes de guerra são avaliados.

impressionantes 139 filmes lançados no mundo no ano de 1943), suas produções continuam ativas e sendo altamente consumidas, tendo o filme Sniper Americano alcançado a maior bilheteria americana do ano de 2014. Já tendo sido lançados 30 filmes essa ano (Maio/2017), com a previsão segundo o site de dados IMDb de serem lançados aproximadamente mais 90 filmes até o fim do ano.

A escolha do vídeo-ensaio está de acordo com os anseios da academia de promover projetos experimentais que não necessariamente se baseiem em padrões estabelecidos pelo mercado. Como veremos adiante, o vídeo-ensaio é um formato audiovisual que se propõem reapresentar e questionar o que vemos, não se prendendo a respostas objetivas e concretas.

#### **1.4 Organização do relatório**

Este relatório foi organizado em duas partes. A primeira parte destina-se a explorar a bibliografia utilizada para a reflexão teórica do vídeo-ensaio e da crítica das imagens e filmes de guerra. A segunda parte trata-se de uma organização dos processos técnicos empregados na produção do vídeo-ensaio, o ‘como foi feito’, que programas foram utilizados, que filmes, áudios, textos, e imagens de arquivo foram selecionados e o porquê.

## **2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

### **2.1 O VÍDEO-ENSAIO**

O cinema, como *medium*, aqui entende-se por *medium* toda prática material que une uma imagem a um objeto para se produzir um “cenário mental” (MITCHELL, 2005, p.Xiii), é muitas vezes visto como um meio que tem a capacidade de redimir e ou reabilitar a imagem,

tanto de sua “natureza ilusionística”<sup>8</sup> quanto uma forma de “restaurar a crença no mundo” (DELEUZE apud CORRIGAN, 2015, p.18). Numa roda de imprensa no festival de Cannes de 97, Jean-Luc Godard teria sugerido que “o cinema teria uma vocação originária que havia sido em grande parte irrealizada” (WEINRICHTER, 2007, p.18): a de gerar conhecimento, e não contar histórias. Um texto de grande repercussão e que define bem esse desejo de libertação da imagem é *The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo*, de Alexandre Astruc:

Indo ao ponto: o cinema está simplesmente se tornado um meio de expressão, assim como todas as outras artes foram antes dele. (...) depois de ser sucessivamente, uma atração de parque, um divertimento análogo ao teatro de rua ou o meio de preservar as imagens de uma era, está gradualmente se tornando uma linguagem. Com linguagem quero me referir a uma forma na qual e pela qual um artista consegue expressar seus pensamentos, por mais abstratos que possam ser, ou traduzir suas obsessões exatamente como ele faz no ensaio ou no romance contemporâneo. É por isso que gostaria de chamar essa nova era do cinema a era da *caméra-stylo* (câmera-caneta). A metáfora tem um sentido muito preciso. Com ela, quero dizer que o cinema gradualmente se libertará da tirania do que é visual, das exigências limitada e concretas da narrativa, para se tornar um meio de escrita tão flexível e sutil quanto a linguagem escrita. (...) Ele pode lidar com qualquer tema, qualquer gênero. As meditações mais filosóficas sobre a produção, a psicologia, as ideias e paixões humanas estão em seu domínio. Atrevo-me até a dizer que as ideias e filosofias de vida contemporâneas são tais que apenas o cinema pode fazer-lhes justiça. Maurice Nadeau escreveu em um artigo no jornal *Combat*: “Se Descartes vivesse hoje, ele escreveria romances.” Com o devido respeito a Nadeau, mas um Descartes de hoje já teria se trancado em seu quarto com uma câmera 16 mm, e um pouco de película e estaria escrevendo sua filosofia em película,, pois seu *Discours de la méthode*[sic] seria hoje de tal tipo que apenas o cinema poderia expressá-lo satisfatoriamente. (ASTRUC apud CORRIGAN 2015, p. 67)

Astruc, por conseguinte, não está anunciando o nascimento do filme-ensaio, mas expondo o desejo por um cinema que seja levado tão a sério quanto tratados filosóficos escritos por uma única pessoa: “um cinema autoral capaz de produzir uma variedade de registros linguísticos e discursivos, incluindo o ensaísta, que se aplique há um amplo espectro

---

<sup>8</sup> Walter Benjamin elabora que a natureza ilusionística do cinema, graças a montagem, seria de segunda ordem. “Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade “pura”, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica.” In: BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. José Lino Grünnewald In: (Ed.). **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 10 Disponível em: <goo.gl/hRsKDg>. Acesso em: 2 nov. 2017.

de tópicos e disciplinas, exatamente como livros fazem” (RASCAROLI, 2008, p. 28). A ideia do filme-ensaio viria a se concretiza, segundo os teóricos, logo após a publicação do texto de Astruc. Com avanço e difusão de câmeras portáteis nas década de 50 e 60, criadores cada vez mais buscavam adentrar novos espaços, confrontar as barreiras do público e privado, e gerar novas formas de se pensar o ‘fazer cinema’. Movimentos como o cinema direto e o *cinéma vérité* passaram a reivindicar modos ideais de captar o real, enquanto o neorealismo italiano e a *nouvelle-vague* propunham uma poética autoral para representar criativamente a realidade. Chris Marker seria o primeiro diretor a anunciar que suas obras eram filme ensaios. Mais de 50 anos depois, o termo ainda gera um rolar de olhos e ou coçar de cabeças devido a sua vagueza.

Paul Arthur propõem: “Galvanizado pela interseção do que é pessoal, subjetivo e história social, o ensaio emergiu como o líder do formato não-ficção tanto para o intelectual quanto para as inovações artísticas.” (...) De acordo com Giannetti, (...) “um ensaio não é nem ficção, nem fato, e sim uma investigação pessoal envolvendo tanto paixão quanto o intelecto do autor.” A visão de Arthur a respeito desse entrelugar ocupado pelo ensaio é particularmente instrutiva: “um modo de pensar sobre o filme ensaio é como um ponto de encontro entre o documentário, o avant-garde, e os impulsos dos filmes de arte.” Nora Alter insiste que o ensaio “não é um gênero, já que luta para liberar-se de toda restrição formal, conceitual e social. Como “heresia” na concepção literária Adorneana do ensaio, o filme-ensaio desprezita fronteiras tradicionais, ele é transgressivo, tanto estruturalmente quanto conceitualmente, ele é auto-refletivo e auto-reflexivo.” (RASCAROLI, 2008, p. 24).

Na falta de uma definição simples, o filme-ensaio é continuamente chamado de herético, fronteiriço, agenérico e singular. (WEINRICHTER, 2007). No aspecto geral, a crítica acadêmica acaba articulando-se por meio de 4 tipos de argumentação para definir o gênero: a negativa - o que o filme-ensaio não é; a positiva - o que o filme-ensaio poderia vir a ser; a paradoxal - onde, mesmo tendo definido o que é e o que não é o filme-ensaio, a definição se crê insuficiente, visto que não há como ver e reavaliar todos os filmes, tanto os que já se dizem ensaístas quanto os que não foram *assumidos*, voltando a tarefa inatingível do personagem borgeano de tentar inventariar o mundo. Porém, o argumento se vale da ideia de que seria possível definir a natureza ensaísta por um *espírito* de resistência, anti-

mercadológica e anti-estética, um processo de reavaliamento do conhecimento que busca a construção de uma comunidade, sem interesses de se definir numa tradição cinematográfica específica; e a evolutiva-tecnológica<sup>9</sup> - onde como produto e sintoma da era moderna, a língua audiovisual sofreria um amadurecimento natural em que a auto-reflexão se sobreporia a encenação e o registro documental, minimizando distâncias entre o *eu* e o mundo.

“Disseram-me, por exemplo, que os abstratos filme-poemas de Brakhage, os *tracking shots* de mestre de Jansco, os dramas transcendentos de Tarkovsky e até mesmo o *remake* supostamente num gênero-subversivo de *Little Shop Of Horrors*, eram todos “ensaios” de um tipo ou outro. (...) Embora um ensaio deva refletir ou meditar, nem tudo o que demonstra sensibilidade meditativa é ensaísta. Tome Brakhage como nota: por todo tipo de suar mítico de sua escrita ou a satisfação lírica de seus visuais, eu sou incapaz de seguir um argumento coerente ou saber o que ele realmente pensa sobre, digamos, o jogo de luz num cinzeiro por quarenta minutos.” (LOPATE, 1992, p. 19)

Alguns acadêmicos como Philip Lopate, Laura Rascaroli e Timothy Corrigan, crêem que sua natureza herética dá prosseguimento a tradição literária deixada por Montaigne, Bacon, Barthes<sup>10</sup> e tantos outros. Assim como o cinema em grande parte se tornou uma extensão do teatro em um novo *medium*, do ato de a partir de performances, narrativizar um acontecimento corporalmente, o vídeo-ensaio se tornaria uma extensão do ensaio, a apresentação de um fluxo de pensamento argumentativo, de cunho conversativo e pessoal, acrescido de imagem e audio. Em função disso, no seu texto *In Search of the Centaur: The Essay-Film*, Lopate desqualifica vídeos que tendem mais para o lado mais experimental da

---

<sup>9</sup> “Porém, se o *vérité* congela a evolução do filme-ensaio durante duas décadas, a forma recebe reforços inesperados de campos externos e até mesmo oposição à não ficção, como são o cinema de autor e o cinema experimental. Talvez essa transfusão de diversas preocupações estéticas fosse necessária para iluminar o ensaísmo filmico; talvez não poderia nascer nunca dentro do âmbito documental, cuja relacionamento problemático com a objetividade o fez desconfiar largamente de toda perspectiva pessoal (...) E assim sucede que, quando surge do cânone dos cineastas de ficção, que se questionam sobre a representação do real, e acrescentem à receita o condimento da auto-reflexividade, o ensaísmo parece sempre mais plausível e mais digno de interesse do que como categoria segregada do campo da não-ficção” (WEINRICHTER, 2007, p. 34-35)

<sup>10</sup> Ambos Montaigne e Bacon possuem livros intitulados *Ensaícos* que cobrem um variedades de assuntos, desde os ditos mais sérios como a morte, o bem e o mal a assuntos ordinários, como o dedão do polegar ou jardins. O capítulo *Das Experiências* de Montaigne é uma boa introdução ao que seria o modo ensaístico de compreender o mundo, o anseio por tornar poroso as fronteiras entre o que é público e privado, razão e experiência, o excepcional e o cotidiano. Já Barthes, conhecido por suas contribuições a semiótica, em *A Câmara Clara* reflete sobre a natureza e essência da fotografia ao mesmo tempo que compartilha informações pessoais sobre sua mãe e si mesmo.

arte: que não inserem textos, seja por *voice-over* ou tipografia. Ele rechaça o termo *camera-stylo* cunhado por Alexander Astruc, “uma câmera não é um lápis, é difícil se pensar com ela da mesma maneira que um ensaísta o faria” (LOPATE, 1992, p.19). Invalida documentários que procuram manter uma linguagem impessoal, que fogem de apresentar a opinião do diretor ou roteirista. Rascaroli concorda com Lopate quando este diz “Leitores devem se sentir incluídos em uma conversa real, que permita que sigam por um processo mental de contradição e digressão” (LOPATE apud RASCAROLI, 2008, p. 32), implicando sempre uma maior importância da verbosidade do *voice-over* na construção do pensamento do que as imagens;

Andrew Tracy e Kevin B. Lee, ambos criadores que possuem uma vasta produção de vídeo-ensaios comentam que para eles é uma forma de exprimir suas insatisfações com o cinema e, nas palavras de Tracy e Lee, “interrogar a imagem, acabar com a ilusão de sua soberania” (TRACY apud LEE, 2013) e das promessas falhas de total entretenimento, total arte e total realidade bazaniana<sup>11</sup> - citam como precursores desse gênero Marker, Alan Resnais, Godard, Farocki, entre outros. Já um terceiro criador, Conor Bateman, propõe uma definição mais abrangente. Tomando emprestado a ideia de Georg Lukács que o ensaio por escrito era “crítico no formato de arte” (BATEMAN, 2016) onde “o ensaio é um julgamento, mas o essencial, o valor que o determina não é o veredito, mas o processo de se julgar” (LUKÁCS apud BATEMAN, 2016) dizendo não importar a forma prática do vídeo-ensaio (ele chega a listar 11 formatos, desde coleções de supercuts e formato de vlog ao ‘suplemento acadêmico’), Bateman acredita que o processo-artístico ensaísta deva focar mais em “O que explorar esse filme pode nos falar?” (BATEMAN, 2016) ao invés de “Deixe-me te

---

<sup>11</sup> Em seu texto *Ontologia da imagem fotográfica*, Bazin analisa como a fotografia seria herdeira do Renascimento, no sentido em que busca reproduzir o mundo tridimensional na superfície bidimensional da tela. Provocada pela necessidade psicológica humana de enxergar o real na imagem, a arte funcionaria para proporcionar esse universo de semelhança ao real.

falar uma coisa” (Ibid). Outros como Erlend Lavik, professor, pesquisador, mas também editor e produtor de vídeo-ensaios, debatem o potencial que o formato tem para se transformar numa ferramenta para o mundo acadêmico audiovisual, substituindo o delay e distrações técnicas dos power-points, projetando e refletindo as obras audiovisuais de um modo distinto ao ‘filme comentado’. Erlend, que discorda da visão de Lopate de que vídeo-ensaios precisam necessariamente emitir alguma forma de texto tipograficamente explícito ou por voice-over, mostra que há muito espaço e necessidade para o debate. (LAVIK, 2012)

Numa das mais bem elaboradas tentativas de mapear as reflexões já feitas sobre o gênero e filmes que se revelam ensaístas, em seu livro *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Corrigan define três variáveis a quais todo filme-ensaio gravitaria: “(1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2)encontros experiências em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador.” (CORRIGAN, 2015, p. 33). Por meio de um diálogo de obras literárias e filosóficas, Corrigan busca dentre uma variedade de estilos, dar ênfase a algumas definições e descrições do gênero: a natureza epistolar ou diário de viagens, como em *Cartas Para Siberia* (1957), de Chris Marker, *News From Home* (1977), de Chantal Akerman e *Robinson in Space* (1997), de Patrick Keller; a temporalidade no diário pessoal, citando *Lost, Lost, Lost* (1976), de Jonas Mekas, *Elephant* (1988), de Alan Clarke, e *Dear Diary* (1994) de Nanni Moretti; e respostas editoriais a eventos atuais ou históricos - *Respite* (2007), de Harun Farocki, e *Valsa com Bashir* (2004), de Ari Folman.

O último capítulo de seu livro é reservado a falar sobre o cinema refrativo, um cinema que é “a essência da dinâmica ensaísta” (CORRIGAN, 2011, p.188). O refrativo seria uma espécie de filmes sobre filmes, ou filmes sobre arte. Porém, o engajamento crítico se localizaria e mesclaria dentro do filme, no interior, em oposição a uma crítica distante e



exterior. “O melhor desses filmes sobre arte e filme não simplesmente descrevem ou documentam o filmico ou outras práticas estéticas, porem especificamente engajam-se por meio de uma arena ensaísta que abstrai a própria atividade de pensar através de um processo cinematográfico.” (CORRIGAN, 2011, p.182) Corrigan cita como exemplo de ensaios refrativos desde *Van Gogh* (1948) de Resnais, *F for Fake* (1975) de Orson Welles à *Close-Up* (1990) de Abbas Kiarostami, *The Pervert’s Guide to Cinema* (2006) de Sophie Fiennes e Slavoj Zizek, e *Histoire(s) du Cinema* (1997-1998) de Godard.

O ensaio segue como o centauro, ou a famosa ilusão visual do pato/coelho, algo que gera extrema instabilidade e dificuldade de definição. Acredito que o vídeo-ensaio proposto por esse relatório, por se tratar de uma reavaliação do que seria o horror em filmes de guerra, por meio de suas imagens e interpretações prévias já feitas a eles, se aproxima da ideia de cinema refrativo. Corrigan retoma a ideia de Lukács ao pensar o refrativo como um lugar onde o essencial não é a ‘última palavra’ sobre o assunto, mas o processo de ecoar questionamentos e julgar. “Com o ensaístico como essência do criticismo, o questionamento se torna o pensamento crítico do discurso assim como a instabilidade do discurso se engaja com um *self* na encruzilhada do estético e do mundo.” (CORRIGAN, 2011, p. 188)

## 2.2 A IMAGEM DE HORROR E A GUERRA

O que configura a imagem de horror? É algo que está contido na imagem ou é um fenômeno a ser experienciado e posteriormente valorado como horrível? É o que Rancière chama de a “imagem intolerável”, aquilo que não se quer ver por causar dor e indignação, por ser incapaz de criticar a realidade? É o repulsivo, transgressor, que perturba a ordem

estabelecida pelo tabu, como sugere Bataille? É o ofensivo ou inapropriado por ofender alguma ideia de sagrado ou moral apontado por Mitchell?

Claude Lanzmann, diretor reconhecido pelo documentário a respeito do Holocausto, *Shoah* (1985), chegou a se pronunciar dizendo acreditar profundamente de que há algumas coisas que não deveriam ser representadas. Porém, em seu documentário, Lanzmann utiliza a lembrança de indivíduos no momento de seu relato em fala para trazer a tona os horrores da guerra, o que pode ser visto igualmente como forma de transformação do sofrimento alheio em espetáculo. Como exposto por Jacques Rancière a respeito da “imagem intolerável”, a representação não é simplesmente o ato de tornar visível, e sim o ato de oferecer algo equivalente - algo que a fala faz tanto quanto a fotografia e imagens, é uma malha complexa de relações entre o visível e o invisível, o visível e a fala, o dito e o não dito. O horror, nesse sentido, não é algo apenas materialmente visual.

Uma vez ouvi uma história a que dou crédito: Leôncio, filho de Agláion, ao regressar do Pireu, pelo lado de fora da muralha norte, percebendo que havia cadáveres que jaziam junto do carrasco, teve um grande desejo de os ver, ao mesmo tempo que isso lhe era insuportável e se desviava; durante algum tempo lutou consigo mesmo e velou o rosto; por fim, vencido pelo desejo, abriu muito os olhos e correu em direção aos cadáveres, exclamando: “Aqui tendes, gênios do mal, saciai-vos deste belo espetáculo!”<sup>12</sup>

Como indicado por Susan Sontag, o relato de Leôncio em *A República* de Platão talvez seja a primeira observação sobre como o abjeto é produtor de fascínio e do prazer sensorial. O conceito de abjeto é vislumbrado de diferentes formas, porém, parece preencher o espaço de compreensão das imagens de horror. Ao que tange o material: sangue, fezes, urina, muco, corpos desfigurados ou em decomposição, entre outros, dão massa ao que se entende por abjeto. Para Mitchell, o conceito toma a forma do Outro, uma “imagem indiferente” (MITCHELL, 2005, p. 45), despersonalizada, morta, vazia, mas cheia de

---

<sup>12</sup> A tradução de *A República* é de Maria Helena da Rocha Pereira. in: BARBOSA, Tereza V.R.; **Dramaturgia e construção de memória: enfrentando traumas. Reflexões acerca da estranha sedução do crime: um prazer feito de diversão.** Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. Disponível em: <<https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/34774>> [acessado 17/11/2017]

significado e capaz de prender a atenção. Para Bataille, o abjeto constitui uma das chaves propulsoras da transgressão, sua função é social: seu estabelecimento tanto de atração quanto de repulsa é o que gera a subversão e a possibilidade de uma liberdade ou deslocamento do que é repressor: “O horror que nós sentimos ao imaginar um cadáver é semelhante em relação ao que sentimos com a excreta humana. O que torna essa associação mais interessante é a nossa repugnância com os aspectos da sensualidade que nós chamamos de obsceno.” (BATAILLE, 1962, p. 57).

Imagens ofensivas não ofendem todas de uma mesma forma. Algumas ofendem o espectador, outras ofendem o objeto representado. Algumas ofendem porque elas degradam alguma coisa valiosa ou profanam algo sagrado, outras porque glorificam algo odioso e desprezível. Algumas violam tabus morais e padrões de decência, enquanto algumas são politicamente ofensivas, insultos a honra nacional ou lembranças indesejadas de um passado ignóbil. Algumas ofendem por conta da maneira de sua representação, como uma caricatura ou estereótipo, ofendem não por causa de quem, mas como ela representa. Como pessoas, imagens podem ser “culpadas por associação” com o tipo errado de pessoas, valores ou materiais. (MITCHELL, 2005, p. 131)

É difícil dissociar a ideia de imagem com a ideia de desejo. Desde os mitos de Narciso e da Medusa ao próprio mito fundador católico, de que Deus teria esculpido o homem do barro, tornando-o “imagem viva” de si, a imagem é carregada por valores de desejo: por vezes ela gera desejos, e em outros momentos, ela aparenta estar impregnada de desejos próprios. Enxergar as imagens como algo vivo, capaz de produzir desejo e ser desejado, é um fator que perpassa toda reflexão de W.J.T. Mitchell em *What do Pictures Want? the Lives and Loves of Images* (2005) - que vê na cena de *Videodrome* (1983), em que Max Renn beija, penetra e se deixa sugar pela boca que surge em seu televisor, a epítome de suas ideias: a imagem quer ser beijada.

A imagem, desse modo, está sujeita a ser fetichizada, adorada ou abominada. O mesmo acontece com a guerra e suas representações. Para o historiador Jay Winter, a guerra tem em si uma “aura semi-sagrada” (WINTER, 2012, p.24), pois ela seria o “repositório das histórias que nós contamos para nós mesmos sobre quem nós somos, como viemos a ser quem

somos e onde estamos” (Ibid), substituindo assim uma certa liturgia religiosa, onde questionaríamos os limites de nossa moral, os limites do que pode e deve ser representado (Ibid). Winter em grande parte se refere ao ambiente proporcionado por museus e memoriais de guerra para reflexão quando faz essa afirmação, é de seu desejo que seja afastada das imagens de guerra a fetichização da *experiência da guerra*: penetrar no corpo de um soldado ou testemunha de guerra e sentir todo frêmito da batalha, do horror.

A matança, o âmago da guerra: estas são fantasias de imaginações aturdidas. É negócio dos museus de guerra resistir à tentação de atrair esse tipo de fascínio estilizado com o combate e oferecer uma série de formas alternativas de abordar o terror do campo de batalha. Uma maneira de fazê-lo é garantir que, para cada arma em exibição, haja uma imagem ou um objeto apontando para a lesão ou caos que a essa arma causa ao corpo humano. Todos os exércitos tiveram cirurgiões no reboque, as coisas da medicina militar e as armadilhas da reabilitação física e psicológica estão prontamente disponíveis tanto na forma material quanto na digital. Fotografias e filmes agora abrem possibilidades de tornar as armas reais no sentido de mostrar o que fazem para braços e pernas e para o resto de nós. (WINTER, 2012, p. 37)

Em uma outra instância, Winter dirá que “mostrar a guerra sem terror é uma receita para o voyeurismo, e o cinema raramente consegue tornar o terror visível” (WINTER, 2011, p. 105). O que torna uma imagem apropriada para representar a guerra e outra não? A criação de um sistema de valores parece ser inevitável. Grande parte da crítica cultural em cima dos filmes de guerra, assim como das fotografias de guerra, se destina a buscar em meio a imagens ruins, sedutoras, ilusórias e degradantes, eleger imagens que aparentam ser boas, que transmitam uma “moral útil”<sup>13</sup>. Para representar algo “semi-sagrado”, Winter curiosamente seleciona a fotografia, a tecnologia assinalada por Walter Benjamin como responsável por destruir da imagem sua aura, sua magia e valor de culto. Assim como os arabescos, se uma imagem não ameaça substituir o lugar do sagrado, do real, então ela é permitida. Benjamin

---

<sup>13</sup> !!“Em nome do realismo, é permitido - requerido - que se mostre o desagradável, os fatos duros. Essas imagens também transmitem uma "moral útil", mostrando “o horror puro da realidade da guerra, em oposição à seu esplendor.” (...) O estranho não é que tantas das fotos icônicas do passado, incluindo as mais lembradas fotos da Segunda Guerra Mundial, aparentam terem sido encenadas. É que nós nos surpreendemos ao saber que foram encenadas, e que nos desapontamos.” (SONTAG, 2003, p. 52-53, 55)

chamou o rosto humano de a “última trincheira”<sup>14</sup> do valor de culto. Para além rosto, porém, pode ser apenas que o sagrado, o místico, não sejam coisas a serem abolidas pelo ceticismo racional, e sim convivam juntos, na capacidade de nossa consciência simultaneamente crer e negar a “imagem viva” (MITCHELL, 2005).

Historicamente, os embates entre o que é chamado imagem e realismo são fontes de mal-estar que permeiam crenças e opiniões divergentes. O exemplo mais radical desse mal-estar talvez resida na figura do iconoclasta: aquele “que constrói uma imagem dos outros como adorador de imagens, e que se propõe a punir essas pessoas por suas falsas crenças e práticas, e desfigurar ou destruir suas imagens” (MITCHELL, 2005, p.20). Em suma, na visão do iconoclasta, o idólatra crê que a imagem possa esconder algo de “real”, ser sagrada, viva e poderosa. Em semelhante posição a Mitchell, Jean Baudrillard dirá que, ao contrário da visão iconoclasta, os idólatras seriam seres mais modernos e flexíveis, que se contentam com a ideia da imagem como “mediação visível e inteligível do Real” (BAUDRILLARD, 1991, p.13). O que se segue das reflexões de Baudrillard é a de que experimentaríamos o mundo apenas por meio de realidades simuladas, a imagem se tornaria o puro simulacro, onde todos os sentidos e significados estão “antecipadamente morto e ressuscitado” (BAUDRILLARD, 1991, p.14).

O livro ensaio *Regarding the Pain of Others* de Susan Sontag lida longamente sobre como as operações da câmera a longo dos anos serviram para justificar, enaltecer ou condenar a guerra. Novamente, o realismo da imagem em movimento forneceria uma qualidade de *trompe l'oeil* ao cinema - palpável e perigoso, que ao mesmo tempo promove o desejo de testar os limites de nossa razão cética: eu sei o que vejo é falso, porém assim mesmo eu vejo. (GUNNING, 1989)

---

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. José Lino Grünnewald In: (Ed.). **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 4 Disponível em: <goo.gl/hRsKDg>. Acesso em: 2 nov. 2017.

A guerra, assim como o Holocausto, tendem a cair sobre a categoria de irrepresentável. Retomando aqui o que já foi mencionado por Rancière, há dois modos que uma coisa pode ser considerada irrepresentável no regime da arte. Primeiramente, “ela não pode ser trazida a nossos olhos” (RANCIÈRE, 2007, p. 110), sua forma material é inadequada a ideia, arruinando as “relações harmoniosas entre presença e ausência, sensível e inteligível, significação e mostração” (RANCIÈRE, 2012, p. 122). O segundo modo descredita o poder de exercício da arte, de qualquer capacidade política da representação por ser simplesmente “diferentes tipos de imitação, e de diferentes tipos de imagem” (Ibid).

As críticas que encontrei direcionadas a filmes de guerra se encaixam no modelo proposto por Rancière. Numa crítica de cinema a respeito de filmes que retratam a invasão da Normandia pelos aliados no Dia D, sobre *The Longest Day* (1962) foi dito que “Muitos homens são mortos, mas nenhum, assim por dizer, morre—as mortes são distantes e desprovidas de sangue.” (DENBY, 2014), o cinema não estaria tornando a materialidade da morte visível. Em outras instâncias, a violência e o sofrimento em si seriam irrepresentáveis por sugerirem algum tipo de glorificação da guerra advinda do prazer imagem. Tornou-se comum associar a François Truffaut a ideia de que ‘filmes anti-guerra’ não existem, a partir de uma fala sua em entrevista: “Eu acho que a violência é muito ambígua em filmes. Por exemplo, alguns filmes se intitulam anti-guerra, mas eu acho que nunca vi um filme anti-guerra. Todo filme sobre a guerra termina sendo pró-guerra.” (*Chicago Tribune*, p. 180, 11 nov. 1973)

### 3 VÍDEO-ENSAIO: Imagens de horror em filmes de guerra.

#### 3.1 Roteiro

Eu definitivamente tento evitar ser mais inteligente do que é o filme. Eu tento deixar o filme pensar. Literalmente, eu escrevo uma linha, depois eu vou para a mesa de montagem e tento comentar isto com as imagens. De outro modo, eu tento encontrar [as palavras] na montagem. Eu tenho meu editor de texto e meu editor de imagens na mesma sala. As questões da escrita e da edição cinematográfica estão ligadas, pois é muito evidente que você não pode fazer filmes da mesma forma que escreve um texto. (FAROCKI, 2004, p.188)

O processo de escrita deste roteiro se deu de maneira semelhante ao descrito por Harun Farocki, com o adendo da leitura dos textos acadêmicos já comentados. Entendo que com o vídeo-ensaio não se busca um fim ou uma verdade, e sim uma dialética da imagem a partir da montagem. O termo dialética tradicionalmente sugere uma lógica que apresenta argumentos opostos para gerar uma síntese, uma conclusão final de um assunto. No que tange as imagens em movimento do ensaio, no entanto, não há uma lógica dedutiva final, a dialética opera como um jogo de desestabilização, de expor a variação, a correlação de contrários e a dualidade constantemente.

Ao invés de copiar seu objeto e oferecer um argumento fechado sobre o assunto, o ensaio opera sobre as partes dispersas de seu objeto. Desta forma, o ensaio evita a sutura e trabalha em um regime de disjunção radical. "Descontinuidade" (Adorno 1984, 164) e "justaposição" (170) são termos também usados por Adorno, que enfatiza a ruptura e o posicionamento contrastante de elementos que caracterizam o argumento do ensaio. Para Adorno, o ensaio é, de fato, "mais dialético do que a dialética enquanto articula a si mesmo" (RASCAROLI, 2017, p. 7)

Em *Cartas Para Siberia* (1957), por exemplo, ao repetir uma mesma cena 3 vezes, duas acompanha por comentários políticos contrastantes e a terceira por um comentário descritivo da imagem, supostamente objetivo e imparcial, Marker gera um questionamento dialético a respeito da parcialidade da narração. Os comentários são postos lado a lado, um refletindo e ecoando sobre o outro diferentes modos de moldar e criar realidades.

Ao selecionar e utilizar cenas de filmes de guerra para falar sobre como é a representação da guerra e a crítica dessa representação, correria o risco de estar apenas criando uma tese ilustrada ou um documentário expositivo. Para gerar uma composição que desvele um pensamento, sem torná-la completamente dependente do que é ilustrativo, busquei contrapor uma série de imagens: verbais/visuais, verbais/verbais, visuais/visuais. Como o roteiro se constituiu de modo inseparável a edição, me aprofundarei no processo de escolhas e intenções no tópico da Edição.

## **3.2 Seleção de Materiais**

Aqui farei uma breve descrição dos materiais selecionados

### **3.2.1 Filmes de Guerra**

*All Quiet On The Western Front* (1930). Adaptado do romance de Erich Maria Remarque, o filme é contado por meio da experiência de jovens recrutas alemãs - desde o incentivo de seu professor em sala de aula para defenderem seu país até os percalços do combate e desilusão com a guerra. O filme é exibido em museus, como o *Smithsonian National Air and Space Museum* na capital americana, na exposição *Hollywood Goes to War: World War I On The Big Screen* como uma representação fidedigna dos horrores físicos e psicológicos da guerra.

*A Infância de Ivan* (1962). Dirigido pelo aclamado Andrei Tarkovsky, o filme se debruça sobre a trágica trajetória do menino Ivan, que tenta escapar dos alemães enquanto prometendo vingança por sua família assassinada nos campos de concentração. Dois soldados tentam ajudar o menino em sua recuperação. Com planos de longa duração, o filme se difere por não dar muito enfoque ao combate. Ao final, imagens de arquivo deixadas pelos alemães após a tomada russa são usadas.



*The Longest Day* (1962). O filme reconta desde alguns dias que antecederam a invasão da Normandia até a conquista dos Aliados das bases alemãs. Diversas perspectivas de soldado são tomadas, muitas vezes sem terem uma coleção narrativa entre os personagens. Diversas cenas de arquivos entremeadas com a narrativa dramática. O filme conta com uma gama de atores com *status* de celebridade, tanto dentro e fora dos Estados Unidos, e é também entremeadado por imagens de arquivo.

*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964). Um general da Força Aérea dos Estados Unidos ordena um o primeiro ataque nuclear à União Soviética. O filme acompanha a tentativa do presidente dos Estados Unidos, seus conselheiros, os oficiais Estado-Maior e um oficial da Royal Air Force (RAF) de revogar a ordem dada aos bombardeiros e evitar um apocalipse nuclear. Em paralelo, mostra tripulação de um dos bombardeiros B-52, que é bem sucedido em levar a ordem até o fim. O filme fecha com imagens de arquivo das operações militares Crossroads, Trinity, Redwing e Ivy, que serviam como testes das bombas nucleares.<sup>15</sup>

*The Boys From Brazil* (1978). Um detective descobre o paradeiro de Joseph Mengele e seus planos: a clonagem de 84 garotos, espalhados pelo mundo, com o mesmo DNA de Adolf Hitler para que o seu legado seja retomado na posterioridade.

*Vá e Veja* (1985). O jovem Florya decide se juntar ao exército de *partisans* para combater a invasão dos alemães durante a segunda guerra mundial. O filme revolve sobre a transformação de Florya de um ser feliz e aventureiro a completamente aterrorizado e ferido pela guerra. Ao final, imagens de arquivo da Alemanha nazista são intercaladas com tiros dados por Florya em uma fotografia de Hitler

---

<sup>15</sup> As informações podem ser encontradas In: BRODERICK, Mick; **Reconstructing Strangelove: inside Stanley Kubrick's 'nightmare comedy'**. New York: Columbia University Press, 2017.

*Nascido Para Matar* (1987). Adaptação da novela *The Short-Timers* de Gustav Hasford, com o roteiro co-escrito por Michael Herr, um ex-correspondente de guerra. Retrata a preparação militar até a reportagem e participação de soldados durante a guerra do Vietnam.

*The Thin Red Line* (1998) Adaptação da novela *Battle of Mount Austen, the Galloping Horse, and the Sea Horse*, James Jones. O filme abre com cenas de um pequeno vilarejo na selva, que aparenta ignorar a existência de uma guerra - o soldado Witt é encontrado entre o povoado, e logo punido por seu superior por deixar seu posto sem permissão. Retrata parte da campanha americana em Guadalcanal durante a 2ª Guerra Mundial. Em paralelo com a narrativa dramática, *voice-overs* dos soldados comentam suas visões da vida e da guerra de forma poética.

*Sníper Americano* (2014). O mais letal sníper na história das forças armadas americanas sofre de trauma pós-guerra após matar uma criança e um de seus amigos morrer em suas mãos. Representação baseada na vida do oficial Chris Kyle e operações durante a guerra do Iraque. O filme termina com imagens de arquivo do funeral de Kyle, que é morto por um veterano com problemas de estresse pós-traumático.

*Hacksaw Ridge* (2016). Membro da igreja Adventista do Sétimo Dia, Desmond Doss se torna médico e promete ir a guerra sem precisar dar um tiro ou matar qualquer pessoa, seu objetivo é apenas salvar a vida de seus compatriotas. Representação da vida real do soldado Desmond Doss e a batalha de Okinawa durante a 1ª Guerra Mundial. O filme fecha com imagens de arquivo do recebimento de medalha do soldado Doss após a sua volta ao país e pequenas entrevistas de veteranos comentando a figura de Doss.

### 3.2.2 Imagens e áudios de arquivo

- Voz de Sidney Bernstein retirada do documentário *Night Will Fall* (2014).

Sidney Bernstein fora o encarregado pelo governo Britânico em acordo com os americanos de filmar e produzir um filme no recém encontrado campo de concentração de Bergen-Belsen. O filme, originalmente chamado de *German Concentration Camps Factual Survey* viria a ser completado em partes pela PBS no documentário *Memory of The Camps* (1984), 38 anos depois de suas filmagens. Quase 70 anos depois, o *Imperial War Museum* do Reino Unido faria uma restauração, nova finalização e distribuição do filme em 2014. O documentário *Night Will Fall* (2014) reconta como se deu o envolvimento e produção do filme por Bernstein.

- Voz de Ernest Hemingway retirada do filme *The Spanish Earth* (1937).

Filmado por Joris Ivens, é considerado um filme propagandista por ter como objetivo angariar fundos para o partido Republicano espanhol. O filme abre com a documentação de um povoado de Fuentidueña na Espanha rural e sua dificuldade para cultivar na terra seca, e em sequência desloca-se para Madri, onde uma milícia se organiza contra o governo de Francisco Franco. O filme é inteiramente narrado por Hemingway, e apesar de seu caráter documental, o filme é vendido quase como uma peça dramática. “Audiências mais interessadas em entretenimento eram asseguradas o quanto não documental o filme era: ‘O filme era como um soco’, e uma ‘História dramática da vida e das pessoas em um vilarejo Warton na Espanha’.” (WAUGH, 2016, p. 214)

- Foto *The Home Of A Rebel Sharpshooter, Gettysburg* - por Alexander Gardner, 1865.

Alexander Gardner documentou extensivamente a Guerra Civil Americana, que se deu durante os anos de 1861 a 1865. *Home Of A Rebel Sharpshooter, Gettysburg* pertence ao seu

livro *Sketchbook Of the War* (1865), uma coleção de 100 fotografias do conflito. A imagem representa as conseqüências trágicas da Batalha de Gettysburg (que causou o maior número de vítimas de toda a guerra), concentrando-se em um único soldado morto que se encontrava dentro do que Gardner chamou de ‘recanto do atirador’. Uma análise posterior revelou que ele havia encenado a imagem para intensificar seu efeito emocional - Gardner teria arrastado o corpo do soldado morto até o rochedo, posicionado a cabeça de modo a enfrentar a câmera para uma melhor composição fotográfica. (SONTAG, 2003) Ele então colocou seu próprio rifle ao lado do corpo, enfatizando a horizontalidade do soldado e a causa de sua morte em combate.

A fotografia ainda era uma invenção relativamente nova em meados do século XIX, e a Guerra Civil americana foi um dos primeiros conflitos a serem documentados. Como o processo de tirar e desenvolver fotografias no momento era longo e trabalhista, no início, os fotógrafos de guerra limitavam-se a capturar acampamentos, preparativos militares ou as conseqüências das batalhas. A ação e o combate aconteciam muito rapidamente, suas câmeras não tinham tempo de captar - tornando a prática de encenar a guerra comum na época, e transformando a fotografia e objeto de controvérsia. (Ibid)

- Foto *The Falling Soldier*, por Robert Capa, 1936.

Possivelmente uma das fotos de guerra de maior repercussão, aparenta ser uma captura espontânea do momento que um soldado é atingido por uma bala e é morto. Capa teria relatado que estava acompanhando uma milícia na Espanha durante a Guerra Civil Espanhola, quando numa trincheira, erguera a câmera sobre sua cabeça sem olhar e simplesmente clicado no momento fatídico. Desde então, algumas alegações surgiram dizendo que a foto teria sido encenada ou até mesmo que Capa não seria o autor real da fotografia. Bibliógrafos de Capa, como Kotaro Sawaki ou Alex Kershaw afirmam que Robert

Capa não é nada mais que o pseudônimo estratégico criado pelo casal de fotógrafos Endre Frieddmann e Gerda Taro para vender suas fotos de guerra. A morte de Taro na guerra teria feito com que Frieddmann assumisse de vez o nome de Capa, retirando de Taro a autoria de *The Falling Soldier*.

- Foto *Massacre of Korean Civilians, Taejon*, por James Pringle, 1950

Fotografia documentando cerca de 400 corpos de civis coreanos em torno de uma trincheira ao redor da prisão de Taejon durante a Guerra da Coréia, em 28 de setembro de 1950. Olhando à esquerda, encontra-se o correspondente de guerra do Des Moines Register e Tribune, Gordon Gammack.<sup>16</sup>

- Foto *Execution of Nguyễn Văn Lém*, por Eddie Adams, 1968

Adams conta que a foto foi tirada na espontaneidade durante a ofensiva de Tet. O guerrilheiro Viet Cong Văn Lém, acusado de vários crimes, é executado pelo general Nguyễn Ngọc Loan. A foto deu a Adams o prêmio Pulitzer em 1969 e galvanizou para muitos o descontentamento americano com a guerra do Vietnã. Anos depois, Adams diria que haveria matado o general com sua câmera, por destruir sua vida pública.<sup>17</sup>

- Foto Yasutsune “Tony” Hirashiki, 1966-1975

Hirashiki, à esquerda na foto, trabalhou para a rede televisiva americana ABC cobrindo a guerra do Vietnã. O cameraman, que já escreveu 4 livros sobre suas experiências em Saigon, fez parte da virada jornalística da reportagem de guerra - com cameras portáteis e ágeis, a guerra passou a ser filmada e exibida ‘em tempo real’.

---

<sup>16</sup> In: TAYLOR, Alan. Remembering the Korean War. **The Atlantic**, Boston. 27 jul. 2016. Disponível na *Internet* < <https://www.theatlantic.com/photo/2016/07/remembering-the-korean-war/493235/#img13> >

<sup>17</sup> In: ADAMS, Eddie; Eulogy: General Nguyen Ngoc Loan. **Time**, Nova Yorke. 27 jul. 1998. Disponível na *Internet* < <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,988783,00.html> >

- *Behind The Scenes* do filme *Nascido Para Matar* (1985)<sup>18</sup>

Cenas das gravações de *Nascido Para Matar* (1985) captam Kubrick dando as direções das filmagens, o posicionamento de certas câmeras e os atores em cena.

### 3.3 Edição

Como dito anteriormente, a edição foi realizada concomitantemente a produção do roteiro. Como a edição é um processo longo e minucioso, por vezes é difícil detalhar e lembrar o que foi feito primeiro e o que foi feito depois. A montagem da sequência de *Nascido Para Matar* (1987) com as críticas de Sam Fuller, por exemplo, foi certamente uma das primeiras a ser juntadas na linha do tempo do *Premiere Pro*. Entretanto, os entre-cortes com as imagens de *Vá e Veja* (1985) só vieram ao final do processo do vídeo-ensaio - antes, os entre-cortes eram feitos com a cena em que o soldado Pyle mata o sargento do batalhão e a si mesmo.

O processo desse vídeo-ensaio foi antes de mais nada um aprendizado: na edição, o espontâneo é raramente frutífero, porém, necessário. Muitas ideias foram testadas e abandonadas. Mas nada foi deletado - no projeto aberto dentro do *Premiere Pro*, há pelo menos 9 sequências com materiais, começos e finais diferentes. Há compilações de *supercuts* de disparos e corpos atingidos de tiros de diversos filmes - como Kevin B. Lee havia recomendado, usá-los pouco acrescenta a visão crítica do ensaio. Outro aprendizado foi que o processo de edição não se dá apenas na *timeline*, sentado a frente do computador com os programas abertos. Ela se dá numa mistura de meditação e perseguição por parte dos textos e das imagens. A abertura foi editada e cortada mentalmente, momentos antes de dormir, no mesmo dia ou talvez seguinte à leitura do ensaio *Se O Irrepresentável Existe* de Jacques

---

<sup>18</sup> Disponível na *Internet* em < <https://youtu.be/GcVBCKIzmZk> > [acesso 01/11/2017]

Rancière e a contra-proposta de W.J.T. Mitchell a respeito do destino das imagens em *The Future of The Image: Rancière's Road Not Taken*.

O sangue de animal foi provavelmente a primeira tinta a ser utilizada para produzir uma pintura (MITCHELL, 2009). Tanto a primeira imagem e a segunda após o corte são da vaca, vítima de um fuzilamento em *Vá e Veja* (1985). Sobre a cena, Klimov conta em entrevistas que munições reais foram usadas durante a gravação, e que o animal, provavelmente abatido posteriormente, teria tido momentos de pavor, quase matando a equipe durante a filmagem.<sup>19</sup> Na reflexão de seu olho, é possível ver uma sombra, podendo ser o intérprete do personagem Florya, Klimov ou o câmara se parado a sua frente. O olhar da vaca reside próximo às ideias da imagem nua de Rancière - aquela que é testemunha, que visa nos mostrar algo para além do que ela apresenta, eliminar fronteiras “entre o humano e o inumano, o vivo e o morto, o animal e o mineral, igualmente confundidos na densidade da frase ou na espessura da massa pictural” (RANCIÈRE, 2012, p. 36), e a imagem animal de Mitchell, espécie de bode expiatório dos caçadores primitivo, mas que na contemporaneidade ameaça nos matar, nos substituir, como clone, como duplo rival. (MITCHELL, 2009) Mitchell chega até a analisar a proximidade de seus conceitos vitalista com a imagem nua de Rancière, “a imagem nua recusa a separação de arte e vida; o obtuso traz vida para a imagem a maneira dos ícones sagrados; e o metafórico produz metamorfoses” (MITCHELL, 2009, p. 138). Na corporalidade da vaca, ferida, abatida, do animal considerado sagrado por algumas culturas, matéria sacrificial para outras, enxerguei como metáfora para a trajetória histórica da imagem, amada e punida. O *close* no olho da vaca busca gerar uma sensação de perigo, a sugestão da presença do horrível, ao mesmo tempo que ali, requisita ser olhada, ser *ouvida*, para que possa desempenhar o seu papel de testemunha. É com essa reflexão sobre o animal, possivelmente objeto e matéria da primeira representação, que busquei iniciar o vídeo-ensaio.

---

<sup>19</sup> Não é claro a fonte da entrevista, mas ela pode ser visualizada no *YouTube*, disponível em < <https://youtu.be/8KY53cDZT4Q> > [acesso em 4/11/2017]

No próximo corte, a tela é dividida em dois: do lado direito, uma floresta é filmada de baixo para cima em *The Thin Red Line* (1998) enquanto no esquerdo, outra floresta é filmado, no entanto, de cima para baixo, por meio de um espelho de água em *A Infância de Ivan* (1962). Ambos os diretores, Terrence Malick e Andrei Takovsky respectivamente, são conhecidos por seu preciosismo técnico com a utilização da luz - seus trabalhos já foram comparados a 'pinturas vivas'. Este 'belo' técnico é contrastado com a voz de Sidney Bernstein, o responsável por filmar e organizar as imagens advindas da libertação dos prisioneiros no campo de exterminação de Bergen-Belsen. Documentários são tão ficcionais quanto ficções, no sentido que são construções de novo senso da realidade por meio de conexões entre tempo e espaço, o texto e o visual, o escrito e o falado, o agora e o antes. Entretanto, enquanto a ficção possui o aparente uso mais livre do artifício, aquilo que é visto como documental tem por obrigação desvelar a imagem nua de modo contínuo - como Bernstein enuncia, seu desejo é transformar o filme em evidência.

O que se segue nas imagens é a busca da convergência da ficção e o documental. Ainda dividida em dois, a tela passa a exibir de um lado tiros e fogos do filmes *All Quiet in The Western Front* (1930) e novamente, *Vá e Veja* (1985) - com suas munições reais. Em seguida, as cenas de neblina de *The Thin Red Line* (1998) e *American Sniper* (2014), e na próxima sequência, uma série de filmes ficcionais que utilizam-se de imagens de arquivo em algum momento de sua montagem. A começar por *The Longest Day* (1962), é inserido em plena cena de batalha, na invasão da Normandia, a imagem de arquivo que exhibe o puxar de um canhão pelos alemães. em sequência, as imagens da explosão da bomba atômica de Hiroshima ao final de *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), as imagens da Alemanha nazista em *Vá e Veja* (1985), imagens de arquivo encontradas pelos russos após a tomada de Berlim em *A infância de Ivan* (1963), e por fim, a imagens que homenageam a participação dos personagens de *Hacksaw Ridge* (2016) e *O Sníper Americano* (2014) na 1ª Guerra Mundial e Guerra do Iraque, respectivamente.



Após a primeira bricolagem dos filmes de guerra, a primeira caixa de texto é exibida. Este vídeo-ensaio, ao contrário do consenso encontrado por alguns teóricos sobre o que caracteriza o vídeo-ensaio, não apresenta um *voice-over*<sup>20</sup> do autor dando um parecer pessoal sobre as imagens. No entanto, o texto em específico foi criado de modo a enfatizar a existência de um autor ‘humano’: o texto surge como numa digitação simultânea, onde quem escreve comete um erro de digitação e o corrige. O texto traz um pequena síntese reflexiva sobre aquelas imagens e o texto de Bernstein produzem: o encontro do ficcional e documental nos filmes de guerra.

A boa parte dos filmes de guerra, antes de serem feitos ou até mesmo roteirizados, passam por uma pesquisa, consulta a ex-combatentes ou historiados a respeito de tal acontecimento, para que detalhes como uniformes, armas, carros, a concepção de *sets* de filmagem, diálogos, sotaques sejam escrutinados e tornados o mais *autêntico* possível. Todo artifício presente nos filmes de guerra são a tentativa de reconstruir uma presença da monotonia, tensão, ansiedade, desesperança, horror, e de tudo que constitui o frêmito de viver a guerra. Para alguns essa presença têm o mesmo valor de um testemunho, para outros, ela é falha ou simplesmente insuficiente para replicar o horror ‘verdadeiro’.

A segunda caixa de texto a surgir no ensaio trata-se de uma citação de Walter Lipman retirada de seu livro *Public Opinion* de 1922. Nele, Lippmann comenta o ganho de autoridade da fotografia sobre a palavra, gerando maior impacto nas evocações mentais ao mesmo tempo que possuindo uma credencial de objetividade (SONTAG, 2003). O texto é diretamente contraposto com uma cena do filme *The Boys From Brazil* (1978) - o único filme dos 10 apresentados no vídeo-ensaio que não se trata propriamente de um filme de guerra, e sim um romance policial. O garoto da cena é supostamente um dos 84 clones de Hitler que Josef Mengele produz, de modo a reerguer o legado do líder nazista em futuras gerações. O clone,

---

<sup>20</sup> No tópico *Efeitos Gráficos e Efeitos Visuais*, posterior a esse, abordo melhor a escolha pela digitação performática e suas semelhanças e dessemelhanças com o *voice-over*.

então filho de um criador de *dobermanns*, ordena os cães cessar ou atacar, a partir dos jargões cinematográficos ‘corta’ e ‘ação’, seu então criador, Mengele. Essa cena me remeteu às ideias de ‘o cinema como arma’ de Paul Virilio assim como à continua condenação das imagens - dessa vez o clone, reencarnação do mal nazista - como perigosas, capazes de se voltar contra seu criador.

A próxima sequência opera com a correspondência entre fotos de guerra, filmes de guerra, a encenação da morte e o fascínio pelo horror. A fotografia dos corpos do massacre em Taejon na guerra da Korea é a primeira a ser mostrada. Corpos são empilhados desordenadamente entre valas, seus rostos são indiscerníveis. É possível uma torre de vigia ao fundo, atrás do muro, alinhada com o corresponde de guerra Gordon Gammack, que encontra-se a beira de uma das valas, segurando um cigarro em uma das mãos e encarando os corpos. Partes do pequeno fragmento de *A República* de Platão, já apresentado aqui neste relatório, é exposto e acompanhado da cena de *Nascido Para Matar* (1987) em que o soldado Joker, na função de correspondente de guerra para o jornal do exército americano, olha sobre uma vala com koreanos civis mortos pelos americanos. Ao redor da vala, inúmeros fotógrafos e uma filmadora capta a cena. Em quadro, ao lado do filme, o *behind the scene* da mesma cena do filme de Kubrick é mostrado - um dos figurantes que faz papel de um dos mortos, após o término da filmagem da cena, se finge de morto por breves segundos. Outra foto é exibida em sequência, do *camaramen* Tony Hirashiki, acompanhada da narração de Hemingway, e novamente mais uma cena de *Nascido Para Matar* (1987), com outros correspondentes de guerra. Esta sequência buscou dialogar o fascínio pelo abjeto na visão de Leôncio sobre os cadáveres com a construção de uma presença do horror no cinema pela fotografia, para logo contrapô-la a crítica de David Denby acerca da ausência de horror em *The Longest Day* (1962).

A última bateria de fotos contrastadas a filmes, onde as famosas fotos de Capa, Gardner e Adams são exibidas ao lado de *The Thin Red Line* (1998), *Nascido Para Matar* (1987) e *Vá e Veja* (1985), respectivamente, dialogam a questão da encenação da morte e o distúrbio causado quando algo tomado por real é falso. Se tanto ficção quanto documental podem ser tomadas como falsas e manipuladoras, o que permitiria ao cinema constituir uma representação apropriada do horror? A sequência seguinte a caixa de texto contendo cenas de *Nascido Para Matar* (1987) e *Vá e Veja* (1985), alinhadas a discussão de Fuller e Winter sobre o que seria o próprio e impróprio na representação, buscaram antecipar a ideia de Rancière a respeito da construção do horror por meio de seus vestígios, ou da surpresa.

A sequência de intervenções com as palavras ‘cabeça’, ‘peito’ e ‘olho’ intenciona gerar um ponto de descontinuidade. As duas primeiras intervenções suspendem o que seria a ‘imagem de horror’ visual, porém as imagens que a antecedem, assim como o som e a própria intervenção em texto deixam claro o que se segue - a imagem mental do horror já está formada. O ‘olho’, a representação de um olho, retoma a incursão pelo objeto que deseja ver e presenciar horror, tornar-se testemunha legítima, ao mesmo tempo que sugere há algo para além da imagem deste único olho que não consegue, não se sabe ou não se deseja materializar - ou seja, podemos presenciar o horror pela mediação de um outro olho?

A sequência final sobrepõe cenas de *The Thin Red Line* (1998) a dois pequenos fragmentos de texto de Rancière. A tecnicidade empregada por Malick, seu conhecimento a cerca da luz, da fotografia e da pintura, produzem imagens que tradicionalmente chamaríamos de belas - linhas, sombras e manchas conduzem e confortam o olhar, tornando o próprio horror belo, elevando-se a máxima potência do *voyerismo*.

### 3.3.1 Montagem

Para a execução da montagem foram utilizados os programas da *Adobe: After Effects* e *Premiere Pro*.

### 3.3.2 Trilha Sonora

Toda trilha sonora foi composta a partir da trilha original dos filmes, as vozes de Sidney Bernstein e Hernest Hemingway, e o som da gravação da ‘digitação performática’. Por vezes, foram usados *fade-ins* e *fade-outs* sonoros, assim como os visuais, para harmonizar a entrada e saída de falas ou músicas.

### 3.3.3 Efeitos Gráficos e Efeitos Visuais (graphic design/visual effects)

Como em sua maioria os filmes escolhidos para figurar no vídeo-ensaio são de origem e língua estrangeira, viu-se a necessidade de acompanhá-los de legendas. As legendas foram padronizadas com fonte Helvetica Bold, cor amarela e contorno preto. Vê-se a necessidade de uma padronização da legenda para que, além de não dispersar a atenção do espectador com múltiplas fontes, é uma forma de dizer “esse grafismo tipográfico tem intenção primeira de traduzir o texto do *inglês* para o português”. Em outros casos, pode-se usar a tipografia como apoio narrativo ou estrutural de um filme.

As fontes digitadas, acompanhadas de som com Helvetica Regular em branco buscaram gerar uma performatividade da escrita e do ensaio, de certo modo, substituindo o *voice-over*. Já as fontes Myriad Pro surgem por inteiro, já fixadas no plano, introduzindo as citações e ideias que previamente existiam no mundo. Ao contrário das legendas e as citações, que foram criadas dentro do *Premiere Pro* com suas ferramentas de criação de texto e *captions*, a simulação de digitação ‘em tempo real’ se deu por meio da gravação da tela do computador. O texto em si foi previamente escrito sobre uma folha de papel, a qual manteve

lado do computador, permitindo que eu gravasse e digitasse o texto sobre a ferramenta *TextEdit* enquanto lia da folha. A velocidade da digitação foi alterada no *Premiere* para que acompanhasse melhor o ritmo das imagens.

O estratagema da digitação performática não se trata de uma condenação do *voice-over* ou da dita voz pessoal do vídeo-ensaio. Tampouco é uma invenção minha - o vídeo-ensaísta Kevin B. Lee vem desenvolvendo há um longo tempo esse tipo de abordagem ensaísta. Usos notáveis dessa técnica encontram-se em seus vídeos *Transformers: The Premake (a desktop documentary)* (2014), *Right Then, Wrong Now* (2015) e *What I Learned At The Harun Farocki Institute Residency* (2017)<sup>21</sup>, dos quais Lee chama de documentários *desktop*, por serem todos feitos a partir da gravação da tela de seu computador - cenas de filmes são abertas e fechadas por meio do *QuickTime*, seus comentários são redigidos na ferramenta *TextEdit* enquanto acessa artigos na *Internet*, mapas do *Google Maps*, vídeos e comentários do *Youtube*, etc. Para Lee, a digitação performática acrescenta ao trabalho crítico de cinema maior fantasia e interesse, como comenta em seu vídeo-ensaio diarístico sobre a residência no *Harun Farocki Institute* - onde numa apresentação/performance no *Silent Green Kulturquartier* em Berlim, projetou na parede um vídeo com esse tipo de digitação, enquanto em pé, com o computador aberto numa mesa, usava sobre seus dedos luzes de brinquedo, pondo-se a digitar sobre o ar.

Isso é algo que Farocki observou. O trabalho é frequentemente compreendido em relação a imagem que produz de si mesmo. (...) O público pensou que eu estava usando uma tecnologia especial para digitar meus comentários sem nem tocar no computador. Novamente, uma outra imagem de trabalho para criar um certo efeito fantástico. O que me fez pensar o cinema como a combinação de trabalho, tecnologia e fantasia. (WHAT..., 2017)

A opção se deu em decorrência do desconforto em relação a minha voz falada e ou sua associação com o assunto. Um lado negativo de usar esse tipo de abordagem é que o texto, ao

---

<sup>21</sup> Os vídeos encontram-se todos disponíveis na plataforma *Vimeo* que Lee usa. *Transformers: The Premake (a desktop documentary)* (2014) In: < <https://vimeo.com/94101046> >, *Right Then, Wrong Now* (2015) In: < <https://vimeo.com/156638272> > e *What I Learned At The Harun Farocki Institute Residency* (2017) In: < <https://vimeo.com/221578068> >

contrário da voz falada, disputa um espaço físico na tela com a imagem cinematográfica, disputando inclusive o olhar do espectador. Lee enfatiza isso ao em *Right Now...* (2015) dividir a tela em três para analisar o filme *Right Then, Wrong Now* (2015), na parte superior, duas cenas do filme com uma caixa acima delas, descrevendo as ações da câmera, e na parte inferior, uma grande caixa do texto, redigindo as falas do filme. No começo, o espectador é advertido que pode enlouquecer caso tentar dar atenção a tudo. Nesse sentido, compreendo que a voz falada é uma opção mais eficiente para quem busca harmonizar múltiplas imagens, da poética textual (uso de descrições, alegorias e metáforas verbais) com as matérias visuais de filmes ou fotografias.

#### **3.4.4 Finalização**

O filme foi finalizado utilizando o codec H.264, com a sequência em Full HD, 24 fps.

#### **3.4.5 Distribuição**

Como já ressaltado, este projeto consiste na produção de um vídeo-ensaio, ou seja, um trabalho videográfico apresentado em uma única tela, com saídas de áudio externas ou através de fones de ouvido. Este trabalho visa, através de editais e demais processos, participar de em festivais de curta-metragem vídeo-ensaístas, experimentais e demais mostras audiovisuais.

Há a possibilidade de, posteriormente, disponibilizar o material em plataformas de amplo acesso como *YouTube* ou *Vimeo*.

## **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Mesmo com todos os avanços tecnológicos e a suposta ‘evolução’ humana, o fim das guerras não aparenta estar tão próximo. Tampouco suas representações. A guerra é contada e criada a partir de relatos de 1ª pessoa, de vítimas civis, de soldados, de generais, ou então pelas pesquisas e dados de historiadores, antropólogos. Quando iniciei as pesquisas para esse

trabalho, tinha pouca noção sobre quais questões queria levantar, apenas o tema, a guerra. Numa ingenuidade de criança, perguntava-me “se a guerra é tão ruim assim, como mostra suas representações, por que a fazemos? Por que a fizemos por mais de de 10.000 anos?”. As respostas sempre caíam sobre a natureza do homem, os debates de Thomas Hobbes, Jean-Jacques Rousseau e John Locke<sup>22</sup> revolviam, assim como o caráter sagrado da violência, de sua origem ritualística, sacrificial e purificadora. Povos só cresciam, tornavam-se mais fortes e organizados oprimindo outros povos. Leis foram criadas de modo a deslocar a legitimidade da violência, aos poucos aumentando e concentrando o poder de autoridades. (MORRIS, 2014)

Os conflitos entre comunidades surgem e se repetem com base no não reconhecimento de uma autoridade.

“Me escutem! Nós vivemos no fim do mundo. Somos os últimos homens livres da terra. Não há mais ninguém atrás da gente—não há nada exceto pedras e ondas, e até essas coisas estão cheias de romanos. Não há como escapar deles. Eles roubaram o mundo, e agora querem roubar tudo o que há na terra, eles estão saqueando o mar. Se acham que você tem dinheiro, eles te atacam por ganância; se acham que você não tem nada, eles te atacam por arrogância. Eles roubaram todo o Leste e todo o Oeste, mas eles ainda não estão satisfeitos. Eles são o único povo na terra que querem roubar dos ricos e dos pobres igualmente. Eles chamam roubar, matar e estuprar pelo mentiroso nome *governo!* Eles devastam a terra e chamam isso de paz!” (CALGACUS apud MORRIS, 2014, p. 28-29)

Sinto que a dor e a raiva de Calgacus, um dos líderes celta da Caledônia, é semelhante a algumas daqueles que se sentem explorados, que lutam por sua liberdade, por mais justiça e igualdade. No entanto, vivemos num mundo mais complexo e, possivelmente, menos brutal do que Calgacus. “Liberdade não é algo que simplesmente acontece conosco. É um constante jogo de forças que nos molda, regula, controla e, em última análise, se beneficia de nossas opiniões.” (LEE apud BUSCHE, 2017) Lidamos hoje com a ramificação do poder e violências por vezes invisíveis. A imagem pode ser tomada como grande inimiga por ser fio condutor de discursos que propagam o ódio. Porém, em situações trágicas, de grandes

---

<sup>22</sup> Hobbes classicamente propôs que o “homem é o lobo do homem”, precisando ter sua natureza violenta contida por meio de um contrato social. Já para Rousseau e seu “bom selvagem”, o homem nasceria bom, sendo corrompido por um contrato social injusto. Enquanto para Locke, como *tabula rasa*, nasceria neutro, sendo constituído pela experiências ao longo da vida.

conflitos, o que é uma imagem que humaniza e dignifica o homem? Ou então, o que torna uma vítima ou testemunha mais merecedora de ajuda, de representação e visibilidade do que outra? Este trabalho focou nas representações de guerras modernas no cinema, não obstante, talvez tenha pecado ao não referenciar nenhuma guerra moderna africana ou até então em genocídios cometidos por governos militarizados a suas próprias comunidades - filmes como *The Battle of Algiers* (1966) foram até sugeridos. Porém, tenho a consciência que uma abordagem desses assuntos requisitaria um outro tipo de leitura social-política da qual não teria tempo de me aprofundar.

É fácil despir ataques a representação do horror e do sofrimento na arte como reducionista, espetacular, tendenciosa, apassivadora. Acredito que não se deva condenar ou banir a prática de representação da guerra. Talvez seja um desafio maior, porém, crer que a arte, que a representação se fez e se faz necessária por articular políticas e corpos, memórias e esquecimentos, criar e unir comunidades e até mesmo criar espaços onde a violência possa ser expurgada por meio da arte é um modo de crer no homem e no mundo. Artistas devem ser permitidos a buscar novas formas de testemunhar e iluminar os pontos obscuros da natureza humana, gerando novos pontos de visão e compreensão. Caso suas obras de algum modo ofendam ou desonrem a intenção de seu trabalho, poderemos questionar seu rigor moral e senso estético, ao mesmo tempo, questionar e descobrir a origem de nosso próprio descontentamento com a imagem. Mitchell sugere, onde após a exibição de um filme educativo a respeito da exploração, degradação e desumanização do homem — seria questionado “quem está ofendido? Por quem, o quê, e como?” (MITCHELL, 2005, p. 143), de modo a explorar a natureza do choque e trauma que imagens podem produzir, e ao final, seria permitido que baldes de excremento, pedras, sangue, tinta, entre outros, fossem jogados sobre a imagem - produzindo um expurgo geral.



De todo modo, este trabalho é como diz a palavra ensaio, *essayer*, uma tentativa - de articulação de todos esses questionamentos - em prol de uma melhor compreensão do mundo e o que a crítica pode contribuir para a sociedade. Essa marca também a minha primeira tentativa na produção de um vídeo-ensaio, que se mostrou muito mais complexa e geradora de dúvidas do que eu poderia imaginar. Reconheço que o vídeo-ensaio aqui descrito e produzido não gera uma tese concreta sobre o que são as imagens de horror e seu papel na sociedade, e que também não me propus a apresentar nenhuma ‘solução’ ou sugestão de como a guerra poderia ser melhor representada. Espero, porém, que tenha a capacidade de gerar uma fração da reflexão a respeito de nossas relações com a imagem e a guerra que obtive ao realizar essa pesquisa.

## **FILMOGRAFIA**

A Infância de Ivan. Direção: Andrei Tarkovsky, 1962. (95 min), p&b.

ALL Quiet On The Western Front. Direção: Lewis Milestone. 1930. (145 min), p&b.

AMERICAN Sniper. Direção: Clint Eastwood, 2014. (133 min), color.

CARTAS Para Siberia. Direção: Chris Marker. 1957. 62 min.

CLOSE-UP. Direção: Abbas Kiarostami. 1990. 100 min.

DEAR Diary. Direção: Nanni Moretti; 1993. 101 min.

DR. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George. Columbia Pictures

Corporation, Hawk Films, 1963. (95 min), son., p&b. ELEPHANT. Direção: Alan Clarke.

1988. 39 min.

F for Fake. Direção: Orson Welles. 1975. 90 min.

HACKSAW Ridge. Direção: Mel Gibson. 2016. (139 min), color.

HISTOIRE(S) du Cinema. Direção: Jean-Luc Godard. 1997-1998. 228 min.

LOST, Lost, Lost. Direção: Jonas Mekas. 1976. 178 min.

NASCIDO para Matar. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford. Natant, Stanley Kubrick Productions, Warner Bros., 1987. (116 min), son., color.

NEWS From Home. Direção: Chantal Akerman. 1977. 98 min.

O Encouraçado Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. 1925. 74 min.a

RESPITE. Direção: Harun Farocki. 2007. 40 min.

RIGHT Then, Wrong Now. Direção: Kevin B. Lee. 2015, color. 6 min. Disponível em < <https://vimeo.com/156638272> > [ Acesso em: 25 nov. 2017.]

ROBINSON in Space. Direção: Patrick Keller. 1997. 72 min.

TRANSFORMERS: The Premake (a desktop documentary). Direção: Kevin B. Lee. 2014. 25 min, color. Disponível em: < <https://vimeo.com/94101046> > [ Acesso em: 25 nov. 2017.]

THE Boys From Brazil. Direção: Franklin J. Schaffner. 1978. (125 min), color.

THE Longest Day (1962). Direção: Ken Annakin, Andrew Marton, Darryl F. Zanuck, Bernhard Wicki, Gerd Oswald. 1962. (178 min), p&b.

THE Pervert's Guide to Cinema. Direção: Sophie Fiennes; Slavoj Zizek. 2006. 150 min.

THE Thin Red Line. Direção: Terrence Malick. 1998. (170 min), color.

VÁ e Veja. Direção: Elem Klimov. Roteiro: Elem Klimov, Ales Adamovich. Belarusfilm, Mosfilm, 1985. (142 min), son., color.

VALSA com Bashir. Direção: Ari Folman. 2004. 90 min.

VAN Gogh. Direção: Alan Resnais. 1948. 20 min.

WHAT I Learned At The Harun Farocki Institute Residency. Direção: Kevin B. Lee. 2017. 5 min, color. Disponível em < <https://vimeo.com/221578068> > [ Acesso em: 25 nov. 2017.]

## BIBLIOGRAFIA

BAKOIANNI, Anastasia; HOPE, Valeria M.; **War as Spectacle: Ancient and Modern Perspectives on the Display of Armed Conflict**. London: Bloomsbury Publishing, 2015.

BATAILLE, Georges; **Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo**. Nova York: Walker and Company, 1962.

BATEMAN, Conor; The Video Essay as Art: Why Process Matters. **Fandor**, Revista Produção on-line. [on- line]. São Francisco, Maio 2016. Disponível na *Internet*: < <https://web.archive.org/web/20161029005906/https://www.fandor.com/keyframe/the-video-essay-as-art-why-process-matters> > [acesso 19/09/2017]

BAUDRILLARD, Jean; **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BAUDRILLARD, Jean; **The Gulf War Did Not Take Place**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

BAUDRILLARD, Jean; War Porn. **Journal of Visual Culture**, Vol 5, Issue 1, pp. 86 - 88, April 2006

BURKE, Edmund; **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus: Ed. Unicamp, 1993.

BUSCHE, Von Andreas; Medienkritik mit Transformers: Der Video-Essayist Kevin B. Lee. **Der Tagesspiegel**, Revista Produção on-line. 2 fev. 2017. Disponível na Internet: < <http://www.tagesspiegel.de/kultur/der-video-essayist-kevin-b-lee-medienkritik-mit-transformers/19349834.html> > [acesso em 25/11/2017]

CHAPMAN, James; **War and Films**. Trowbridge, Wiltshire: Reaktion Books, 2008

CORRIGAN, Timothy; The Essay Film: From Montaigne, After Marker. **The Essay Film**. New York: Oxford University Press, 2011.

CORRIGAN, Timothy; **O Filme-ensaio**: Desde Montaigne e Depois de Marker. Campinas: Papirus, 2015

DA-RIN, Silvio. Espelho partido: tradição e transformação do documentário. 4 ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006. 247 p.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.

DELEUZE, Gilles; **A image-tempo**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DENBY, David. D Day On Film. The New Yorker, Revista Produção on-line. Nova York, Junho 2014. Disponível na Internet < <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/d-day-on-film> > [acesso em 22/10/2017]

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Film Theory: An Introduction through the senses*. New York and London: Routledge, 2010

FAROCKI, Harun; Making the world superfluous: an interview. Entrevistador: Thomas Elsaesser. In: ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki: working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. p. 178-189.

GODARD, Jean-Luc. **Introduction to a True Story of Cinema and Television**. Tradução: Timothy Barnard. Montreal: Caboose Books. 2014.

LAVIK, Erlend. The Essay Film: The Future of Academic Film and Television Criticism?. **Frames Cinema Journal**, St Andrews, Ed. 1, Julho 2012.

LEE, Kevin B.; The essay film - some thoughts of discontent. **Sight&Sound**, Revista Produção on-line. [on-line]. London, August 2013. Disponível na Internet: < <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/video-essay-essay-film-some-thoughts> > [acesso em 05/08/2017]

LOPATE, Phillip. **In Search of the Centaur: The Essay-Film**. The Threepenny Review, Berkeley, No. 48, pp. 19-22, 1992.

MITCHELL, W.J.T.; The Future of The Image: Rancière's Road not Taken. In: **Culture, Theory & Critique**, Londres: Routledge, 2009, v. 50, n. 2-3, p. 133-144.

MITCHELL, W.J.T.; **What do pictures want?: the lives and loves of images**. Chicago: University Of Chicago Press, 2005.

MITCHELL, W.J.T.; **What is an Image?** *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 15, No. 3 pp. 503-537, 1987.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MORRIS, Ian. **War, What is it Good For?** Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **The emancipated spectator**. Londres: Verso, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Are Some Things Unrepresentable? In: **The Future of the Image**. London: Verso, 2007, p. 109-138.

RANCIÈRE, Jacques. Se o Irrepresentável Existe. In: **O Destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 119-148.

RASCAROLI, Laura. The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. **Framework: The Journal of Cinema and Media**, vol. 49 no. 2, 2008, pp. 24-47.

RASCAROLI, Laura. **How the Essay Film Thinks**. Nova York: Oxford University Press, 2017.

RENOV, Michael; Investigando o Sujeito: uma Introdução. In: MOURÃO, M. D. e LABAKI, A. **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

RICHTER, Hans. El Ensayo Fílmico. Una Nueva Forma de La Película Documental. In: (Ed.). **La Forma que Piensa. Tentativas En Torno al Cine-Ensayo**. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

SISKEL, Gene. The touch that transcends violence and death. **Chicago Tribune**, Chicago, 11 nov. 1973. Arts & Fun, p.180. Disponível na Internet: < <https://www.newspapers.com/newspage/197064849/> > [acesso: 11/11/17]

SONTAG, Susan; **Regarding the Pain of Others**. New York: Pan Books, 2003

TRACY, Andrew. The essay film. **Sight&Sound**, Londres, Agosto 2013. Disponível na Internet: < [http:// www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/essay-film](http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/essay-film) >

VAZ, Paulo; SÁ-CARVALHO, Carolina; POMBO, Mariana; **Risco e sofrimento evitável: a imagem da polícia no noticiário de crime**. E-compós – Revista da Associação Nacional dos PPGs em Comunicação, n. 4, p. 1-22, 2005.

VIRILIO, Paul; **Guerra e Cinema: Logística da Percepção**. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda, 1993.

WAUGH, Thomas. Anti-Fascist Solidarity Documentary. In: **The Conscience of Cinema: The Works of Joris Ivens 1926-1989**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016, 195-255. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1kft8nj.11>. > [acesso em 16/11/17]

WEINRICHTER, Antonio. Un Concepto Fugitivo. Notas Sobre El Film-Ensayo. In: (Ed.). **La Forma que Piensa. Tentativas En Torno al Cine-Ensayo**. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

WINTER, Jay. Museums and the Representation of War. *museum and society* 10, no. 3 (2012): 150-163.

WINTER, Jay M. Filming War. **Daedalus**, Cambridge, Vol. 140, No. 3, The Modern American Military (Summer 2011), pp. 100-111.