



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

ANDRÉ DE LIMA BERZAGUI

TRANSFIGURAÇÃO DAS IMAGENS DE GUERRA EM *NÃO HAVERÁ MAIS NOITE*

Pelotas/RS

2022

ANDRÉ DE LIMA BERZAGUI

TRANSFIGURAÇÃO DAS IMAGENS DE GUERRA EM *NÃO HAVERÁ MAIS NOITE*

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Pelotas

2022

ANDRÉ DE LIMA BERZAGUI

TRANSFIGURAÇÃO DAS IMAGENS DE GUERRA EM *NÃO HAVERÁ MAIS NOITE*

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em (data da banca por extenso).

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Prof^a. Dr^a. Ivonete Medianeira Pinto

Prof. Dr. Guilherme Mautone

“O cínico bombardeio da aldeia basca de Guernica em 26 de abril de 1937 fez Guernica acontecer – então não foi uma mera sagacidade quando Picasso respondeu à questão do oficial alemão, que mostrou a ele um cartão-postal com a pintura: “Você fez isso?”, com: “Não, você fez”.”

(Arthur Danto)

Agradecimentos

Aos meus pais, Roni e Andrea, por terem se esforçado para eu ter as oportunidades que eles não tiveram. Sem o apoio de vocês eu não conseguiria.

Ao meu amor, Maria, por ser sempre a primeira leitora de tudo que escrevo. Tudo se torna mais fácil contigo ao meu lado.

Ao meu orientador, Roberto, por ter incentivado minhas ideias e me guiado para que pudesse ter dado conta delas. Também, pela paciência que sei que meu temperamento exigiu.

A todos os professores que fizeram parte da minha trajetória, vocês foram exemplos pelos quais pude me espelhar.

Aos meus amigos que fiz nesses anos todos de estudo e que continuarão daqui para frente. Que possamos continuar nos divertindo como tem sido esse tempo todo, poder contar com vocês me alegra muito.

RESUMO

Este artigo analisa a transfiguração de imagens de guerra no filme *Não haverá mais noite* (2020), de Éléonore Weber. Trata-se de uma discussão teórica a respeito da natureza dos arquivos de guerra e suas implicações ao serem utilizados para realização de um filme. Explora a relação do contexto das imagens para sua transfiguração em uma obra de arte.

PALAVRAS-CHAVE: Imagens de guerra; Imagens de arquivo; Documentário; Transfiguração.

ABSTRACT

This paper analyzes the transfiguration of war images in Éléonore Weber's film *There will be no more night* (2020). It deals with a theoretical discussion about the nature of war archives and their implications when they are used to make a film. It explores the relationship of the images' context to their transfiguration into a work of art.

KEYWORDS: Images of war; Archive images; Documentary; Transfiguration.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Foto tirada pelo <i>Sonderkommando</i>	14
Figura 2: Cartela dos crédito do filme <i>Não haverá mais noite</i>	18
Figura 3: Pintura <i>Paisagem com a queda de Ícaro</i>	19
Figura 4: Frame do filme <i>Não haverá mais noite</i>	22
Figura 5: Frame do filme <i>Não haverá mais noite</i>	24
Figura 6: Página do Youtube	26

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. A natureza das imagens de guerra	10
3. A condição do enquadramento	17
4. Os registros e suas transfigurações	23
5. Considerações finais	29
6. Referências	30

1. Introdução

Não haverá mais noite (2020), de Éléonore Weber, é um filme de longa-metragem supostamente realizado a partir de imagens das operações das forças armadas dos Estados Unidos e da França no Afeganistão, Síria e Iraque. Em princípio, as imagens utilizadas são oriundas de registros postados em sites de compartilhamento de vídeo, abertos ao consumo de qualquer pessoa acima de 18 anos. A diretora se apropriou delas para a confecção do documentário e somou ao registro uma narração composta por relatos dos encontros com um militar identificado como Pierre V, piloto que participou de operações como as mostradas. Weber também nos informa as condutas militares de acordo com as situações apresentadas nas gravações, partindo dessas duas instâncias que propõem reflexões ensaísticas a respeito da natureza das imagens das operações militares.

As gravações foram feitas a partir de uma lente de calor, tecnologia capaz de mostrar as coisas durante a noite, sobretudo indivíduos, como focos iluminados. E foi por meio delas que se pôde realizar as operações e registrar a ocorrência do extermínio aos povos do oriente médio. As operações do exército tentam se utilizar dessas imagens como uma medida preventiva, porém, o julgamento se dá de forma enviesada, uma vez que as lentes causam a distorção da realidade. Assim, o enquadramento nos permite vislumbrar um mesmo conteúdo: a violência brutal. Diante disso, a questão que surge é: o que essas imagens se tornam quando são transfiguradas pelo cinema? O artigo visa questionar a natureza desses registros, analisando a forma como *Não haverá mais noite* cria um reenquadramento dessas imagens através do âmbito artístico, que não corrobora os interesses militares.

A seção *A natureza das imagens de guerra* do trabalho centra-se numa discussão sobre a natureza das imagens que compõem o filme. Para isso, reflete-se sobre as imagens de guerra e a implicação dos seus usos no cinema. Diante desse tópico, o debate entre os cineastas Claude Lanzmann e Jean Luc Godard sobre os arquivos da Segunda Guerra Mundial serve como base para pensar o ponto de vista de quem os produz (DIDI-HUBERMAN, 2020). O pensamento desses diretores é retomado pela teoria de Georges Didi-Huberman (2020) sobre a importância da análise dessas imagens como forma de contribuição com a História. Depois é traçada uma linha de pensamento sobre o jornalismo comprometido apresentado por Susan Sontag (2003), que investiga a natureza das imagens de guerra. Em seguida, são incorporados os estudos de Judith Butler (2018), que analisa os desdobramentos da cobertura jornalística após os atentados terroristas contra as Torres Gêmeas em Nova York, no ano de 2001.

A seção *A condição do enquadramento* apresenta a teoria de Butler (2018), que questiona o enquadramento das imagens apresentadas pelos meios de comunicação e a importância de visualizá-las para além de suas molduras. Nesse âmbito, discute-se como as imagens rompem com seus sentidos ao alcançarem novos contextos. Também é trazida à tona a teoria de Arthur Danto (2010) acerca do contexto na constituição de uma obra de arte. Tais perspectivas são confrontadas com a utilização das imagens de guerra em *Não haverá mais noite* dentro de um contexto cinematográfico.

Na seção *Os registros e suas transfigurações*, são discutidas as escolhas estéticas de *Não haverá mais noite*. Realizando uma inspeção das fontes dos arquivos utilizados, compara-se a forma como essas compõem o documentário com a maneira com a qual foram postadas na internet. Questionam-se as circulações das mesmas pelas redes e com isso as altera, uma vez que ganham novos sentidos ao alcançarem contextos diferentes através das plataformas de compartilhamento de vídeo. A partir disso, são debatidas as implicações de Weber ao não esclarecer a procedência das fontes na medida em que são oriundas de sites e canais divergentes no uso das imagens, uns apoiando e outros condenando as operações militares. Retomando o filme hipótese de Godard, reflete-se o uso dado por Weber às imagens de guerra em *Não haverá mais noite*.

2. A natureza das imagens de guerra

A obtenção das gravações utilizadas em *Não haverá mais noite* foi promovida, em sua maioria, através de sites populares na internet, tais quais o Youtube e o Dailymotion, como mostra a cartela de referências nos créditos do filme. A cineasta Éléonore Weber aproveita que nesses bancos de dados os próprios algoritmos aproximam materiais que compartilham semelhanças. Diante dessa organização das redes, parte da proposição da realizadora é fazer um recorte pertinente às suas finalidades filmicas, dentre aquilo que é acessível a todos. A teórica Giselle Beiguelman (2021) aponta para o surgimento de um “gênero” pós-Youtube de cinema feito sem câmera, realizado por procedimentos de montagem.

Esses novos formatos diferem das artes arquivísticas e do cinema baseado em found footage. Não são apropriações de arquivos encontrados e de instituições, que gozam já de uma tradição no campo da história da arte e do cinema. Fala-se aqui de formatos de criação emergentes baseados em rotinas provenientes de processos de automação, que propõem uma cultura visual alternativa à homogeneização do Big Data. São, em resumo, estéticas do banco de dados. Metaobras programadas para lidar com rearranjos de informações, que tensionam a hierarquia das rotinas de programação das grandes bases de dados. (BEIGUELMAN, 2021, p. 38)

Contudo, ao incorporar acervos online, Weber constitui *Não haverá mais noite* pelo ponto de vista dos militares que perpetuaram chacinas no Oriente Médio. Atos são documentados através de uma câmera que assume a função de juíza e, por mais que o exército justifique a utilização dessas imagens como uma medida de vigilância preventiva, o julgamento se dá de forma enviesada, uma vez que as lentes de calor, que mostram todos como focos iluminados, distorcem a realidade. Partindo das gravações das operações militares, a diretora faz do campo imagético do filme um espaço de reprodução das barbáries das forças armadas. Diante disso, seria possível utilizá-las sem reiterar as funções de suas realizações em uma obra cinematográfica?

O cineasta Claude Lanzmann (apud Didi-Huberman, 2020) diz que se tivesse tido acesso a documentos sobre as câmaras de gás, então os teria destruído, pois jamais duvidou da realidade do extermínio, por isso não necessita de provas. Corroborando o pensamento de Lanzmann, Jean-Jacques Deflour (apud Didi-Huberman, 2020) argumenta que a imagem de arquivo ofereceria um ponto de vista distanciado, fazendo a execução ser apenas uma informação: uma “fita filmada pelos nazistas, uma vez que ela contém e legitima a posição do nazista; olhá-la implicaria necessariamente habitar essa posição de espectador, exterior às vítimas, logo, implicaria aderir filmicamente, perceptivamente, à própria posição nazista” (DEFLOUR apud DIDI-HUBERMAN, 2020, p.141). Nesse sentido, o documentário *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, segundo o mesmo autor, é uma alternativa a esse tipo de representação. O cineasta parte do pressuposto de que os acontecimentos da Shoah¹ são inimagináveis, logo, irrepresentáveis. Portanto, não haveria imagem possível, ou forma de reprodução através dela, que desse conta de reconstituir o que se passou nos campos de concentração. Resta para Lanzmann o relato oral de testemunhas e sobreviventes dos campos de concentração, dos quais se utiliza para realizar seu documentário. Para o cineasta, esses relatos bastam como evidência e, por consequência, a necessidade de imagens os colocaria em dúvida.

Por sua vez, o cineasta Jean-Luc Godard (apud Didi-Huberman, 2020) acredita que o cinema abdicou de sua função essencial quando não filmou os campos de concentração. Mesmo que filmes feitos durante a guerra como *O ditador* (1940), de Charles Chaplin, e *A*

¹ Segundo FFLCH Diversitas - Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos (online), a Shoah (palavra hebraica que significa, literalmente, "destruição, ruína, catástrofe") é o termo utilizado para denominar o fenômeno de destruição sistemática - perseguição, exclusão sócio-econômica, expropriação, trabalho forçado, tortura, ghetização e extermínio de seis milhões de judeus da Alemanha e da Europa ocupada entre 1933 e 1945. Link: diversitas.fflch.usp.br/holocausto-e-anti-semitismo.

regra do jogo (1939), de Jean Renoir, anunciassem o que estava por vir, ao se ausentar quando milhões de pessoas foram mortas, o cinema faltou com seu dever. Diante disso, Godard conclui: “O cinema é um meio de expressão cuja expressão desapareceu. Ficou só o meio”. Godard tem consciência das imagens captadas por George Stevens e Sidney Bernstein nas aberturas dos campos de concentração, porém elas não bastam, sendo preciso montá-las como faz em *História(s) do cinema* (1988-1997), série televisiva dirigida por ele sobre sua visão a respeito da história cinematográfica. Na ausência de imagens do Holocausto, não restou outra opção para Godard que não fosse utilizar a montagem para dar conta do que não foi feito. No primeiro episódio de sua série, o cineasta tenta criar com a montagem, a partir de diferentes imagens, aquela que falta. Se Godard busca na montagem dar conta do que não foi filmado é porque não teve acesso às imagens produzidas pelos nazistas, embora acredite que essas existam, mas ainda não foram encontradas, e através delas deveria ter sido feito um filme:

Tomemos como exemplo os campos de concentração. O único filme verdadeiro que deveria ser feito sobre eles – que nunca foi filmado e que nunca o será porque seria intolerável – consistiria em filmar um campo de concentração do ponto de vista dos torturadores [...]. O que seria insuportável não seria o horror que essas cenas suscitaram, mas, pelo contrário, o seu aspecto perfeitamente normal e humano. (GODARD apud DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 203)

História(s) do cinema e *Shoah* são praticamente duas formas cinematográficas antagônicas de lidar com o Holocausto. Didi-Huberman (2020) salienta que Lanzmann e Godard propõem com seus filmes duas éticas da relação entre imagem e história. *Shoah* investe em planos mais lentos em que a montagem traz o rosto das vítimas e seus testemunhos para, junto das paisagens, ilustrar os eventos. Enquanto *História(s) do cinema* acelera sua montagem pondo documentos, citações e excertos de filmes para dar conta da ausência de imagens do Holocausto. Para Lanzmann, nenhuma imagem é capaz de contar o que se passou nos campos de concentração e, por isso, o cineasta busca os relatos dos sobreviventes. Já para Godard, todas as imagens falam do Holocausto, por esse motivo ele revisita toda a cultura visual para construir seu filme.

Didi-Huberman (2020) compreende o documentário de Lanzmann como uma proposição artística para lidar com o Holocausto, mas discorda do cineasta quando este faz seu filme tornar-se um argumento para revogar o papel que as imagens podem desempenhar. Para o filósofo e historiador da arte, a imagem surge quando a palavra parece falhar, assim como a palavra surge quando a imaginação não dá conta. Ele frisa a necessidade de imaginar para saber, mesmo que não seja possível imaginar inteiramente o que aconteceu. Uma vez que

a “solução final”² foi orquestrada para desaparecer com todos os seus vestígios, para mantê-la numa condição de inimaginável: o esquecimento do extermínio faz parte do extermínio. Por isso, o teórico reivindica que cada fragmento, por mais difícil que seja a interpretação, é necessário para combater o apagamento orquestrado pelos nazistas.

Segundo Didi-Huberman (2020), as imagens exigem de nós um esforço arqueológico, observá-las segundo suas próprias condições, por mais lacunares que sejam. Ele traz à tona o pensamento de Walter Benjamin: “Imagem que não surge senão para se eclipsar para sempre no instante seguinte. A verdade imóvel que não faz mais do que ficar à espera do investigador não corresponde de modo algum a esse conceito da verdade em matéria de história.” (apud Didi-Huberman, 2020, p.75) Partindo dessa exigência é que Didi-Huberman (2020) se debruça sobre as quatro fotografias tiradas por judeus trabalhadores do *Sonderkommando*³, sentindo um compromisso para com o esforço daqueles que puseram suas vidas em risco para que houvesse um vestígio do que se considera inimaginável. As quatro fotografias tiradas, em agosto de 1944, mesmo que sejam pequenos fragmentos do que aconteceu nos campos de concentração, ainda assim são os vestígios que restam. (Fotos)

² Segundo FFLCH Diversitas - Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos (online), a “solução final” ou seja, do extermínio em massa pelas Einsatzgruppen (“operações móveis de assassinato”, um comando da SS, as Schutzstaffel, tropas de defesa) e nos campos de extermínio, todos localizados na Polônia, país onde se encontrava a maior concentração populacional judaica da Europa. Link: diversitas.fflch.usp.br/holocausto-e-anti-semitismo.

³ Segundo Didi-Huberman (2020), o *Sonderkommando* era o “comando especial” de judeus detidos que eram forçados a gerirem com as suas próprias mãos o extermínio em massa (câmaras de gás), em caso de desobediência eram mortos.



Figura 1: Uma das quatro fotografias tiradas pelos membros do *Sonderkommando*.

Fonte: El país.

A importância de visitar os arquivos parte da possibilidade de abrir brechas na história concebida com o que for encontrado, produzindo novas proposições para aquilo que se presumia saber, o que faz com que os acontecimentos sejam repensados sob a luz das descobertas. Didi-Hubermann (2020) frisa que o trabalho de examinar essas imagens exige que se abra o ponto de vista para além do visível e considere o elemento antropológico que constitui o ato da fotografia. As imagens não mostram tudo e, justamente por isso, apontam para a ausência, sendo a evidência também de tudo aquilo que não podemos ver. Diferentemente do que acredita Lanzmann, as imagens não põem os relatos em dúvida, em vez disso, são os resquícios que possibilitam um empreendimento de soma aos testemunhos, permitindo compreender melhor os eventos.

Éléonore Weber realiza um movimento de buscar nas imagens das operações militares as brechas que questionam a própria produção delas. *Não haverá mais noite* cria um espaço de reprodução das imagens para além da narrativa que justificava suas feitura, fazendo-se constituir dentro do filme uma matéria à espera da investigação, tal como aponta Benjamim (apud Didi-Huberman, 2020). A narração entra como um elemento para mostrar a argumentação de Pierre V, piloto de operações militares como as mostradas no filme, parecendo distorcida perante ao que se exhibe na tela, ou seja, uma retórica de difícil sustentação diante das imagens. Nesse meandro entre narração e imagem, Weber aponta para como a construção da história ocorre pelo domínio de como é apresentada, de modo que as incongruências da narrativa começam a ficar insustentáveis.

Sontag (2003) ressalta que sempre existiu censura, que na Primeira Guerra Mundial houve proibição de fotografias jornalísticas no *front*. Somente durante a Guerra do Vietnã, já havendo uma cobertura televisiva, que a fotografia de guerra foi recebida, preponderantemente, como crítica à própria guerra. O conteúdo chocante das fotos causou um forte impacto sobre o público civil. Por consequência, os meios de comunicação dominantes encontraram-se diante de um impasse, uma vez que não tinham intenção e nenhum interesse em fazer as pessoas sentirem repúdio a uma luta para a qual estavam sendo mobilizadas ao interpretarem-na como uma propaganda anti-guerra.

Desse evento em diante, a censura tratou de garantir que os efeitos da cobertura do Vietnã não se repetissem. Margareth Thatcher, além de ter proibido a transmissão televisiva, concedeu acesso a somente dois fotojornalistas às operações britânicas nas Ilhas Falkland/Ilhas Malvinas em abril de 1982 (SONTAG, 2003). Os oficiais estadunidenses cobriram a Guerra do Golfo, em 1991, através de imagens produzidas a partir das novas tecnologias de guerra. Enquadradas a partir de um ponto de vista aéreo, pessoas morriam nos ataques de mísseis e bombas que varriam a imagem com rastros luminosos, uma demonstração da superioridade norte-americana. Enquanto as restrições do uso de câmeras no *front* aumentava, os militares começaram cada vez mais a utilizar equipamentos ópticos de precisão nas suas operações.

Butler (2018) centra a sua análise no governo Bush e no esforço para regular o campo visual. As reportagens da invasão do Iraque em março de 2003 eram arranjadas para noticiarem apenas a perspectiva orquestrada pelo governo e pelos militares. Toda a cobertura das mídias estava comprometida, de modo que os jornalistas somente podiam enviar imagens

e narrativas pré-estabelecidas de certas ações. Condicionando os repórteres a trabalharem nessas determinações, o governo estadunidense garantia que os esforços militares se apresentassem de forma a não comprometer a opinião pública. Parte dessa estratégia se deu pela concordância da mídia em não transmitir fotos de mortos durante a guerra, sejam estadunidenses ou iraquianos, uma vez que a reação do público a essas imagens poderiam minar o esforço da guerra, colocando a nação em perigo.

Contudo, após o atentado de 11 de setembro de 2001, houve uma articulação por parte dos meios de comunicação, que transformaram em ícones para nação os mortos estadunidenses, divulgando suas imagens, seus nomes e contando suas histórias. Assim, exerce-se um controle das vidas que são passíveis de luto, de quando foi conveniente os rostos das vítimas se tornaram instrumento de comoção. Todavia, não-estadunidenses e trabalhadores informais mortos no atentado não tiveram a mesma atenção por parte da mídia. O processo de luto passa pela necessidade de reconhecimento, a não divulgação de imagens de mortos durante a guerra é uma forma de invisibilizar a violência cometida. Butler (2018) diz que podemos dividir a guerra entre aqueles por quem lamentamos a perda e aqueles por quem não lamentamos: “Uma vida não passível de luto é aquela cuja perda não é lamentada porque ela nunca foi vivida, isto é, nunca contou de verdade como vida.” (BUTLER, 2018, p. 64)

É a partir das fotos divulgadas da prisão de Abu Ghraib, mostrando os prisioneiros sendo torturados pelos militares, que Butler (2018) questiona a presença do fotógrafo na constituição das imagens. Todo enquadramento indica a existência de uma câmera, que embora não pertença ao campo do visível, está presente na cena, é o exterior que possibilita a criação da fotografia. Por mais que a presença do fotógrafo tenha a intenção de criar um registro do acontecimento, é ele quem media a relação do enquadramento com quem é enquadrado. Nesse sentido, a autora vê nas fotografias também uma cobertura comprometida, uma vez que as fotografias apontavam que, através de seus enquadramentos, os fotógrafos compartilhavam da perspectiva dos torturadores e não aparentavam ver algo de impróprio nas torturas. Os prisioneiros eram torturados para além da presença da câmera, porém, quando essa se fazia presente, a tortura era orquestrada para ela.

O ângulo da câmera, o enquadramento, a pose dos sujeitos, tudo sugeria que aqueles que tiraram as fotografias estavam ativamente envolvidos na perspectiva da guerra, elaborando essa perspectiva, fabricando, direcionando e validando um ponto de vista. (BUTLER, 2018, p. 102)

Quando Godard (apud Didi-Huberman, 2020) disse que o filme mais importante a ser feito sobre o holocausto era a partir do ponto de vista dos nazistas, ele pretendia ilustrar que o horror viria a partir das condições de realização das imagens, que ficariam expostas, e da banalidade com que seriam produzidas, mais do que do conteúdo violento em si. As fotografias de Abu Ghraib, realizadas a partir do ponto de vista de quem violenta, exemplificam o argumento que Godard tentou elucidar a partir do seu filme hipótese. Partindo dessa premissa, Eleonore Weber, a fim de expor o aspecto repugnante e brutal das operações militares no Oriente Médio em *Não haverá mais noite*, assume a posição zenital pela qual o campo de visão dos pilotos se apoia para julgar quais comportamentos apresentam perigo e precisam ser exterminados.

3. A condição do enquadramento

A penúltima cartela dos créditos de *Não haverá mais noite* mostra as fontes dos registros que compõem o filme. São discriminados os links dos sites em que as imagens estavam dispostas antes de serem utilizadas por Éléonore Weber, sugerindo a possibilidade de uma arqueologia que permite traçar o caminho delas da internet ao cinema. Alguns desses arquivos são provenientes de sites de conteúdo especificamente militar, mas em sua grande maioria estão disponíveis no YouTube, plataforma de compartilhamento de vídeos. Salienta-se que essas informações são apropriadas para além de uma confirmação bibliográfica. Portanto, citar as fontes poderia credibilizar o filme. Contudo elas nos apontam para a facilidade de acesso e disseminação delas através da internet, foi Weber a fazer o filme, mas poderia ter sido outro, as imagens estavam lá. Nesse sentido, os créditos se estabelecem como um componente que põe em perspectiva tudo o que até então se assistiu.



Figura 2: Cartela dos créditos com as fontes das imagens do filme. Fonte: imagem capturada do filme *Não haverá mais noite*.

A questão, portanto, da interpretação das imagens considerando suas origens e naturezas, torna-se, no caso do documentário de Weber, uma questão crucial. Danto (2010) parte da mesma problemática da interpretação da imagem ao considerar um exemplo da pintura. O autor aponta que se a pintura *Paisagem com a queda de Ícaro* (1560), de Bruegel, for vista apartada de seu título, a mancha branca inserida no canto da tela poderá muito bem ser interpretada apenas como um par de pernas saindo da água. Esse exemplo é pertinente, porque somente a partir do título é possível identificar as pernas em questão como sendo de Ícaro, do quadro inteiro porque insere na imagem a dimensão da narrativa mitológica de Dédalo e Ícaro. Se a leitura da pintura se pautasse apenas pelo visível dentro da moldura, o contexto mitológico da obra escaparia ao apreciador. Saber o título nos possibilita olhar o sol alaranjado para além de uma informação sobre o tempo naquele dia. Além disso, permite entendê-lo como o algoz que causou a queda de Ícaro por ter voado tão perto com suas asas de cera. Sobre isso, o autor acrescenta: “quando se sabe que as pernas são de Ícaro, e se conhece a história de Ícaro, pode-se começar a constituir o quadro de uma forma que seria impraticável sem essa informação” (DANTO, 2010, p. 180).



Figura 3: Pieter Bruegel, o velho, *Paisagem com a queda de Ícaro*, 1560. Óleo sobre tela, 73,5 x 112 cm. Museu Real de Belas Artes da Bélgica, Bruxelas.

Ao informar as referências das imagens utilizadas, *Não haverá mais noite* põe o que até então se viu em perspectiva abre questionamento sobre a natureza e a disseminação desses registros. O cinema chega até eles com atraso, as imagens estão disponíveis na internet, onde todos podem assistir o mesmo conteúdo que compõe o documentário. Algumas delas, inclusive, tiveram ampla cobertura jornalística, como o caso do fotógrafo confundido com uma pessoa armada. Tendo elas já circulado pelos meios de comunicação, e considerando que os atos registrados já foram denunciados, o que resta ao documentário em questão é discutir a natureza dessas imagens enquanto cinema, uma vez que as imagens do filme são indiscerníveis das disponíveis na internet.

É importante situar essas imagens tanto em relação às condições de suas produções e posteriormente os contextos alcançados através sua reprodutibilidade para isso o conceito de enquadramento de Butler (2018) torna-se pertinente. A filósofa constrói o seu conceito a partir das aplicações que o termo em inglês *framed* pode ter: ser enquadrado (*to be framed*); emoldurado (*framed*); incriminado pela polícia (*framed*). A moldura age implicitamente sugerindo uma interpretação, enquanto que o “enquadramento” cria-se a partir de um enquadro, surgindo um estatuto de culpa inevitável, organizando a cena para levar a uma conclusão a respeito do ocorrido. Diante disso, a teórica traz o pensamento da cineasta e antropóloga Trinh Minh-ha sobre “enquadrar o enquadramento”, visando expor o artifício que

origina o efeito de culpa, sendo preciso questionar a moldura para elucidar que de fato não dá conta de mostrar o acontecimento ao qual se propõe, de que há algo fora de campo tornando o que há dentro possível. “A moldura nunca determinou realmente, de forma precisa o que vemos, pensamos, reconhecemos e apreendemos” (BUTLER, 2018, p. 24), acrescenta a autora.

Hoje, os meios de comunicação dominantes sofrem com as tecnologias de reprodução que criam deslocamentos críticos para os enquadramentos usados nos períodos de guerra pelas mídias. Ou seja, por mais que a circulação das fotografias surgisse a partir de um contexto pretendido pelas coberturas jornalísticas comprometidas, a reprodutibilidade faz com que as imagens migrem para longe desse contexto. Ao mesmo tempo que as imagens chegam a novos contextos, originam novos contextos a partir dessa chegada. Tendo os contextos enquadrados, todos carregam algum implicitamente, o enquadramento rompe consigo mesmo quando se move também pelo espaço e pelo tempo, precisando romper para fazer esse deslocamento. A reprodutibilidade cria uma ruptura constante com o contexto, fazendo com que o “enquadramento” não consiga sustentar o que pretende transmitir. Já os deslocamentos fazem com que o enquadramento rompa perpetuamente com seu contexto, tornando isso parte de sua definição. A vulnerabilidade do enquadramento encontra-se justamente nisso, permitindo revertê-lo, subvertê-lo e utilizá-lo como crítica à sua produção. Há a possibilidade de tematizá-lo criticamente ao seu uso primário (BUTLER, 2018).

Para além das implicações dos deslocamentos da imagem, torna-se também pertinente entender a importância do contexto na constituição de uma obra de arte, ainda mais quando essa é visualmente indiscernível de um artefato que não é uma obra de arte. A fim de elucidar essa relação entre obra e contexto, Danto (2010) cria um exemplo para ilustrar, no qual Picasso teria, antes de morrer, feito uma última obra de arte chamada *La cravate*. A obra não seria nada mais que uma gravata pintada de azul-claro pelo artista sem deixar qualquer rastro de pincelada nela, um contraponto ao expressionismo abstrato dos anos 1950. Por isso, a pincelada uniforme pode ser interpretada como parte do conteúdo de *La cravate*. O autor diz que se a obra fosse exposta em um museu, poderia facilmente gerar comentários dos visitantes, dizendo que qualquer criança poderia fazer isso. Aceita a hipótese de que uma criança possa pegar uma gravata de seu pai e pintá-la de azul a ponto de ficar idêntica à de Picasso. Porém, afirma que ainda assim o que o menino faria não seria uma obra de arte diferente do que produziu o pintor espanhol. Diante dessa questão, o filósofo salienta que não é porque Picasso é um artista que sua gravata logo será arte enquanto a da criança não o será,

visto que há uma necessidade de relação causal entre obra e criador, sendo ele artista ou não, e perante essa questão o contexto torna-se necessário para diferenciá-los.

Por mais que possamos aceitar *La cravate* como arte, isso não implica seu reconhecimento a qualquer época, outros períodos da história poderiam confeccionar objetos idênticos, mas que não seriam reconhecidos pelo mundo da arte. O mictório de Duchamp transfigurado em obra de arte, *A fonte* (1907), só foi possível no momento em que o mundo da arte passava por um questionamento sobre o que definia o conceito de arte. As possibilidades históricas implicam que um objeto, ao passar pelas mãos de Picasso pode tornar-se uma obra de arte, mas não pelas mãos de Cézanne, para ilustrar esse ponto, Danto (2010) adiciona ao seu exemplo um pedaço de pano com formato de gravata que o pintor francês utiliza para secar seus pincéis, que depois de tanto ser usado, ficou do mesmo azul de *La cravate*. Mesmo que tenham se tornado objetos idênticos, Cézanne tinha para com seu pano a única intenção de limpar seus pincéis, até porque, no contexto de sua época, os questionamentos da arte perpassavam as próprias pinturas. Já Picasso era reconhecido pela transfiguração do lugar comum, utilizando objetos como brinquedos para constituir suas obras.

Para concluir sua argumentação, o Danto (2010) retoma o contexto da pintura na década de 1950, cuja pincelada ganhou suma importância devido ao expressionismo abstrato. A ação de depositar a tinta na tela foi tida como substância das obras. A pincelada tornou-se carregada de significado. Então, *La cravate* ser pintada de forma a suprimir os vestígios da pincelada pode ser interpretado como um contraponto a carga emblemática, demonstrando outras maneiras de pintar para além das empregadas pelos expressionistas abstratos. É imprescindível para entender esses pontos que se esteja a par do contexto metafísico que a pincelada ganhou no período. Por isso, por causa das implicações históricas, Cézanne não poderia ter feito a mesma obra que Picasso, mesmo que seu pano azul com formato de gravata fosse arte. Portanto, não poderia carregar o mesmo significado de *La cravate*. Assim como a criança não poderia ter feito uma obra de arte, já que ela não poderia ter internalizado o contexto histórico do mundo da arte que Picasso invocou com sua obra. “Não é só que a conformação da história da arte precisa mudar antes que essas afirmações estéticas se tornem possíveis, mas é que o indivíduo precisa ter internalizado essa história para estar em condições de fazê-la” (DANTO, 2010, p. 96).



Figura 4: Visão dos militares dos mísseis explodindo. Fonte: imagem capturada de *Não haverá mais noite*.

Os conceitos apresentados por Butler (2018) sobre como a reprodutibilidade faz com que os enquadramentos rompam com seus contextos, somados às ideias de Danto (2010) de como os contextos implicam na constituição de obras de arte, permite-nos contra-argumentar a afirmação de que olhar uma fita produzida pelo ponto de vista dos nazistas implicaria em assumir a posição deles. É preciso separar as instâncias de produção e circulação das imagens para entender seus contextos e quais novos adquirem quando alcançam novos espaços, como é o caso de *Não haverá mais noite*. Em um primeiro momento, as imagens são produzidas com cunho militar, fazem parte das operações de guerra e são utilizadas como um aparato de vigilância bélico. Posteriormente, esses registros servem para o exército analisar o desempenho das operações, uma função pragmática. Quando transmitidas pelos jornais, podem alcançar o intuito crítico como quando o fotógrafo foi morto erroneamente, neste caso, o conteúdo das imagens, apresentado dentro do enquadramento, possibilita um questionamento das ações do exército, desempenhando uma função não pretendida na sua produção. Quando essas migram para internet, estão sujeitas à plataforma que as hospeda como também por quem as posta. Sendo assim, podem tanto servir como documentos ilustrativos da superioridade militar contra os “inimigos” quanto serem alvo de questionamentos de suas realizações, pois geralmente já não encontram nesses locais um frescor de denúncia, mas, sim, documentos que atestam violências perpetradas. Éléonore Weber constitui *Não haverá mais noite* a partir dessas imagens postadas na internet não para

que se olhe para elas, mas para que se olhe através delas a fim de pôr a sua confecção e circulação em questão.

4. Os registros e suas transfigurações

As gravações das operações militares apresentadas em *Não haverá mais noite* ilustram como as tecnologias destituem os corpos do sentido de vida. O aparato varre a noite transformando as pessoas em pontos luminosos, apesar da impossibilidade de reconhecê-las. Em *Week-end à Francesa* (1967), Godard diz ironicamente que no cinema o sangue é, na verdade, vermelho. Por sua vez, no documentário analisado, Weber faz uma rima visual comparando as pessoas aos faróis dos carros, ambos pontos luminosos. Por mais que evoquem semelhança, é preciso discernir os dois pontos de vista. Quando para Weber as luzes se misturam, é possível traçar paralelos que somente um olhar distanciado que resume a imagem ao seu conteúdo consegue realizar. Para o aparato tecnológico de guerra, pessoas são luzes a serem apagadas e é perante essas imagens distorcidas, sendo a distorção parte do processo que cria-se a brecha pela qual o erro é humanizado, reconhecer a possibilidade de similitude entre os focos luminosos permite que a falha no julgamento das vidas seja culpa dos militares e não das operações. Quando essas gravações passam para além de suas funções de vigilância, alcançando novos espaços, resta ao espectador assistir ao extermínio sem direito ao luto. Contraditório é que de todas as pessoas mortas mostradas durante o filme, somente quando um repórter estadunidense é assassinado que tomamos conhecimento da vida por trás de uma das luzes. É preciso que o exército reconheça “um erro”, ou seja forçado a reconhecer, para que haja um resgate da identidade e exista o luto.

Nessa proposição de assistir às imagens impelidas a Pierre V exigindo dele justificativas, na posição de explicar para aqueles que não possuem a mesma experiência do que se passa naquelas gravações, ele argumenta: “Essas imagens não foram feitas para serem assistidas assim”. Primeiro há a confirmação do reconhecimento do uso prático da realização delas para fins de guerra, o piloto tenta nos convencer de que elas não pertencem ao cinema. Porém a afirmação nos aponta para uma segunda leitura, há existência de uma maneira correta, segundo os militares de assistir a essas imagens porque se elas não foram realizadas para serem assistidas dessa forma se presume a existência da maneira a qual elas contribuem para reforçar suas intencionalidades. O deslocamento para um novo contexto, neste caso o cinema, cria uma cisão e as imagens já não mais sustentam as narrativas militares quando

vistas sobre outro contexto, elas ganham novos contornos diferentes dos seus usos primários, algo se revela.



Figura 5: Fotógrafo com sua câmera confundida como arma. Fonte: imagem capturada do filme *Não haverá mais noite*.

Quando Godard sugere o filme a partir do ponto de vista dos nazistas e diz que não seria o horror das cenas o insuportável, mas sim o aspecto normalizado de seus registros, tenta com este exemplo ilustrar que o surgimento desta interpretação, da barbárie como algo também comum e humano, só se revelaria a partir do momento em que essas imagens fossem assistidas em um novo contexto. O cinema, portanto, traria tal revelação. As operações militares são realizadas perante uma justificativa, as imagens em tese deveriam confirmar e reforçar a finalidade das mesmas, entretanto *Não haverá mais noite* ao dar a ver o ponto de vista dos torturadores, como pretendia Godard com seu filme hipotético sobre os campos de concentração, mostra as contrariedades das suas realizações.

Weber tem acesso por meio da internet ao que Godard não teve, se o cineasta criou como exemplo o filme feito pelo ponto de vista dos nazistas para ilustrar as possibilidades que o uso desse material teria caso existisse ou fosse encontrado. Desde a Segunda Guerra Mundial, como mostrado através das teorias da Sontag (2003) e Butler (2018), as coberturas das guerras foram permeadas por formas de censura, na mesma medida em que se tornaram mais registradas e disseminadas. Ainda assim, as instâncias de poder mantêm um controle, não dando a ver o que Godard evoca no seu filme hipotético, uma vez que a opinião pública poderia se voltar contra as finalidades pretendidas com os confrontos. Somente com o

vazamento de registros desses atos se tem acesso a imagens realizadas pelo ponto de vista dos torturadores, como os casos de Abu Ghraib. É a partir desse momento que a possibilidade do filme-exemplo de Godard começa a se tornar possível. As imagens vazadas circulam por diferentes mídias e cada contexto ganha novos sentidos, como explora Butler (2018). Nesse ponto Weber ao utilizar-se de imagens dispostas em bases de dados realiza seu documentário com atraso, pois as gravações já não tem mais um caráter de vazamento. Em certo sentido, elas estão acomodadas na internet para aqueles que tenham interesse pelo assunto. Por isso, por vezes são postadas em canais com conteúdos militares diversos. A disseminação e a reprodutibilidade promovida pela internet fazem com que essas imagens de guerra pelo ponto de vista dos torturadores deixem Weber numa posição diferente da de Godard. O cineasta imaginou para seu filme hipótese construí-lo a partir do pressuposto de dar a ver o que não se viu (a função que o cinema abdicou ao não filmar) e para isso era preciso pegar as imagens do ponto de vista dos nazistas e mostrá-las. Contudo *Não haverá mais noite*, é realizado com atraso, pois as imagens já foram disseminadas, circularam por diversos contextos e essas trajetórias são parte do que elas são.

Sendo assim, a cartela de créditos permite interpretar o filme por outro viés. Se a cartela das fontes, mostrando os endereços dos sites que foram obtidas as imagens, evoca a facilidade de acesso das mesmas, também oportuniza traçar o seu trajeto da internet ao cinema, compreendendo sua circulação. Por outro lado, ao acessar os links e visualizar as mesmas imagens dispostas no documentário, começa-se a criar contrariedades com a narração do filme. As imagens utilizadas pertencem a fontes diferentes, por vezes divergentes, possuindo como informação o nome do vídeo e em alguns casos alguma descrição. Poucos são os casos como o do <https://collateralmurder.wikileaks.org/>, em que temos as fontes esclarecidas da obtenção dos registros. A maior parte dos links dá acesso a canais pessoais (Stuff Tips and Tricks, Psycho One Golf, Antonio labanex Edward), nos quais esses vídeos são disponibilizados sem uma documentação precisa das suas fontes, o que põe em credibilidade as informações apresentadas. É possível acreditar nessas referências contando somente com o título do vídeo de um canal pessoal?

Weber nos apresenta as imagens do documentário como sendo de operações militares dos exércitos norte-americano e francês no Oriente Médio. Mas acessando os links, encontra-se um vídeo descrito como treino (Night Vision – Military MEDEVAC Helicopter Night Flight And Hoist Training) de um canal verificado chamado AiirSource Military. Outro caso é de uma apreensão de um suspeito realizada em Uxbridge, Inglaterra (Helicopter Assists

in Apprehending Fleeing Suspect in Uxbridge), postada pelo canal Durnham Regional Police Service. As imagens são postadas por sites (www.apacheclips.com) e canais não oficiais dedicados às forças militares, enquanto que outros divulgam essas imagens com um viés de denúncia. Porém, *Não haverá mais noite* trata todas as imagens sob o mesmo regime, sem distinção entre elas. Apesar de virem de fontes diferentes, são apresentadas ao espectador de forma homogênea, como se partissem do mesmo ponto de vista. A realizadora modifica alguns registros esteticamente, como os que abrem o filme, em preto e branco, sendo sua origem disposta no YouTube com filtro esverdeado.

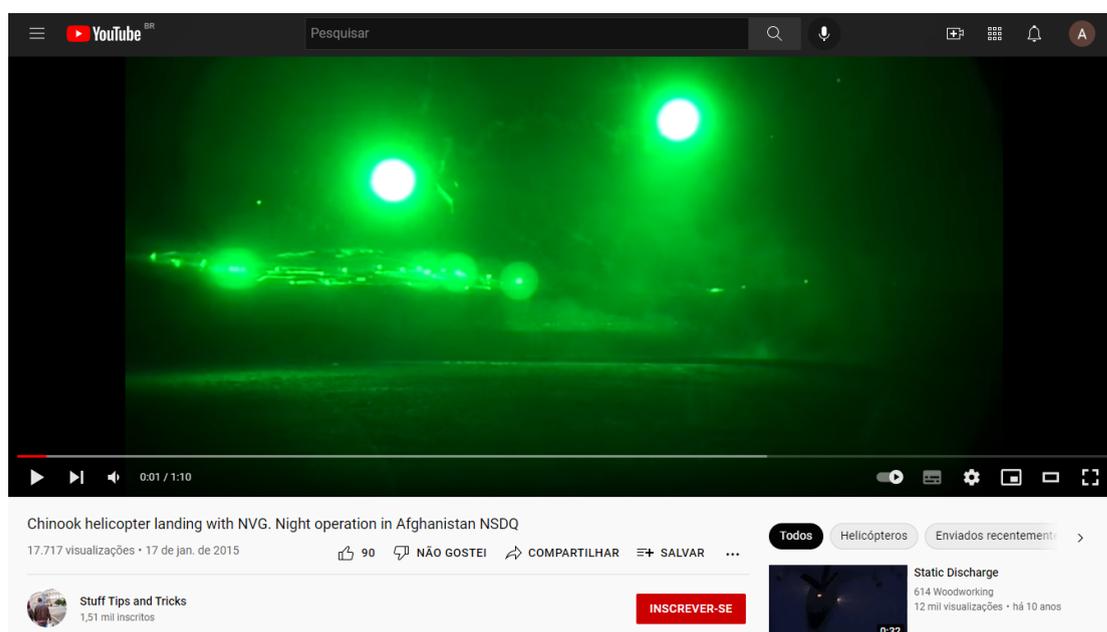


Figura 6: Vídeo disponível no YouTube que foi utilizado em *Não haverá mais noite*.

Fonte: imagem capturada da tela do computador.

Aproveitando a similitude evocada pelas imagens, por terem sido captadas por um enquadramento zenital, Weber as arranja de forma a dar a entender que todas pertencem a um mesmo processo de produção, no caso as operações militares francesas e estadunidenses no Oriente Médio. A narração sugere ao espectador interpretar todas as imagens como tendo as mesmas finalidades militares. Porém, quando checadas as fontes, compreendem-se regimes de registro diferentes. Se podemos nos pautar, pelo menos em partes, pelo título do vídeo Helicopter Assists in Apprehending Fleeing Suspect in Uxbridge, a gravação pode ser compreendida como uma perseguição realizada na Inglaterra através de vigilância aérea. Contudo, neste caso, diferente das operações no Oriente Médio, não cabe aos pilotos julgar o

grau de perigo que aquelas vidas representam e nem mesmo apertar o gatilho de uma arma para impedir uma ação criminosa.

Cabe retomar a teoria de Danto (2010) sobre o uso do título como um recurso para interpretar a obra. Visualmente, o vídeo da apreensão em Uxbridge apresenta uma perseguição urbana, apontando para aspectos geográficos diferentes dos registrados nos países do Oriente Médio. Porém, com a ocultação do título, o espectador pode aproximá-lo de outros registros para ter uma referência interpretativa. Se em partes, a cartela com as fontes aponta para a reprodutibilidade dos vídeos na internet e o fácil acesso a eles, contextualizando a maneira como chegam ao documentário, por outro lado, a condição indiscernível do contexto de cada imagem cria uma contrariedade com a própria constituição do documentário, uma vez que não utiliza as informações que elas carregam nos sites que foram hospedadas. Weber promove um apagamento das particularidades das imagens para criar um todo imagético que reforça sua proposição ensaística cinematográfica.

A verificação das fontes apresenta inconsistências, visto que nem todas as imagens comprovam o que sugere seu regime. Por esse motivo, pode-se duvidar até se as gravações das operações do Oriente Médio de fato o são. Uma vez que a única confirmação são os títulos dos vídeos e outros casos também descrições no post, sendo em suma maioria oriundos de canais pessoais e sites não oficiais, não contendo fontes claras de obtenção das imagens. Testemunham-se os horrores da barbárie nas gravações, mas os espectadores são inclinados a assistir esses enquadramentos a partir de uma moldura pretendida pela diretora. Weber engendra seu ensaio como se ele surgisse a partir desse contato com as imagens e não o arranjo delas a favorecer seu ensaio, como a inspeção de suas fontes nos indica.

A narração de *Não haverá mais noite* informa a respeito de condutas militares nas supostas operações registradas, procedimentos tomados pelo exército. Porém, diferente das imagens presentes, tais informações carecem de fontes. Assim sendo, o filme impele a tomar como verdade as falas da narradora. Se o processo de averiguação das fontes das gravações aponta para contradições, a narração também é posta em dúvida, pois por que não apresentar ao espectador endereços dos sites onde poderiam checar as informações necessárias sobre os registros? As imagens são indicativas de um real. Independente da origem dos registros, elas ainda são a documentação da violência. A transfiguração dessas gravações ganha novos sentidos ao pertencerem a novos contextos, como Butler (2018) pondera. Por isso, assistir às mesmas imagens no YouTube representa uma experiência particular, assim como assistir ao

filme de Weber suscita uma subjetividade própria. Já a narração é pensada e concebida para o documentário, o seu sentido se constrói a partir do arranjo específico que Weber atribui às gravações. Mas, ao se utilizar de falas de Pierre V e informações do exército sem contextualizar suas fontes, a diretora oculta aquilo que particulariza seu filme da experiência de assistir a essas imagens em outras mídias e contextos.

É informado pela narração que a diretora teve encontros com o piloto das forças armadas francesas Pierre V, que atuou em operações militares no Oriente Médio. Por meio desses encontros, através dos quais ambos assistiram às imagens presentes no filme, a realizadora cita as falas em terceira pessoa mediante uma narração. Não é explicitada a condição sob a qual é registrada esse diálogo. No campo imagético, Weber opta por mostrar o ponto de vista de quem violenta, entretanto a narração escolhe interceder nas falas de quem comete essa violência, bem como citá-las. Há um descompasso moral nas escolhas visuais e sonoras do filme, constituído de proposições divergentes. Hitchcock (apud Didi-Huberman, 2020), quando assistiu às imagens feitas na abertura dos campos de concentração, argumentou que se viesse a ser feito um filme sobre o Holocausto, a montagem não deveria separar as vítimas dos carrascos.

Godard, ao utilizar em *História(s) do cinema* imagens de *Um lugar ao Sol* (1951) filmadas por George Stevens com o mesmo modelo de câmera utilizado por ele para registrar as aberturas dos campos de concentração, mostrava que não existia mais imagem isenta depois do Holocausto. Para o cineasta, todas as imagens carregam a história e seus contextos, por isso busca na série televisiva montá-las para mostrar como o cinema hollywoodiano fingiu normalidade e continuou a filmar como se nada tivesse ocorrido. Quando sugeriu o filme hipótese a partir do ponto de vista dos nazistas, pensava em dar a ver as imagens que acreditava existirem, transfigurá-las em cinema para que não se perdesse e revelasse aquilo que não se queria admitir, que por mais brutal e horrível que tenha sido o Holocausto, ainda sim foi um ato humano.

No entanto, por mais que tenha as imagens do ponto de vista dos torturadores à disposição, Weber possui uma condição de obtenção particular, pois o acesso se dá através dos bancos de dados de sites de compartilhamento de vídeo na internet. Godard estipulou um uso direto para seu filme hipotético, as imagens produzidas pelos nazistas passariam da sua realização para o uso direto no filme, por isso possa se pensar neste caso como um filme de arquivo. Em *Não haverá mais noite*, a relação entre registro e transfiguração é mais complexa,

já que as imagens utilizadas encontram-se num contexto diferente de sua produção e estão à mercê do uso empregado a elas na internet. Ao não situar a obtenção dessas imagens, Weber descaracteriza parte do que elas se tornaram. Se para Godard, o uso de um mesmo modelo de câmera já mostra uma indiferença que minava os rastros históricos, podemos visualizar em *Não haverá mais noite* que o uso não referenciado de imagens de sites a favor dos militares e sites contra abusos do exército são também uma forma de apagamento do real.

5. Considerações finais:

É preciso frisar que Godard, quando propôs seu filme hipótese, não poderia conceber o uso que os aparatos tecnológicos vieram a ter ao serem empregados nas operações militares, pois podia imaginar somente como um dispositivo utilizado para registro do ponto de vista nazista. *Não haverá mais noite* mostra como as tecnologias de vigilância foram instrumentalizadas como armas, uma vez que são elas que permitem ao exército realizar suas operações à noite. Com seu documentário, Weber não só dá a ver o ponto de vista militar, mas também nos mostra como o ato de ver através da tecnologia possibilita e organiza a violência. Outra distinção necessária é que o filme hipótese de Godard tinha como finalidade reforçar através de outro ponto de vista o que já se tinha como certo a respeito das atrocidades cometidas no Holocausto. Operações militares como as que constituem *Não haverá mais noite* continuam acontecendo, apesar da divulgação das gravações e todas as manifestações contrárias condenando os atos bárbaros acarretados. Por meio do seu ensaio, a narração se insere numa discussão ainda em andamento, questionando a narrativa que justifica os fins militares. Pelo ponto de vista das potências econômicas ocidentais, o terrorista é sempre o outro. E por se inserir em um debate atual, é necessário entender a disseminação dessas gravações, por quais Weber obtém seu material. Não basta olhar para a produção das imagens apenas durante as operações, mas também para sua reprodutibilidade como são usadas na internet para condenar as práticas militares ou para apoiar o exército. A narrativa que as possibilita em partes acontece nesta instância virtual.

As gravações presentes no documentário são oriundas de diversos contextos. Weber só consegue realizar seu filme por causa da disseminação propiciada pela internet. Porém, a realizadora através do seu ensaio, só considera parcialmente esses contextos. O filme sugestiona o espectador a interpretar as imagens como tendo sido produzidas em condições semelhantes. Contudo, uma inspeção das fontes presentes nos créditos mostra que os registros são mais díspares do que o filme apresenta. Os espectadores são impelidos a assistir às

gravações das operações num ato de assumir o ponto de vista dos torturadores para ver através dele. A transfiguração das imagens de guerra em *Não haverá mais noite* permite discutir a natureza dessas imagens e questionar as molduras que possibilitam seus enquadramentos. Entretanto, essas mesmas imagens também foram transfiguradas ao serem utilizadas na internet, a partir seus respectivos contextos, e não considerá-los é ser conivente com uso indiscriminado que os mesmos canais utilizados para sua obtenção. As imagens oriundas da internet de *Não haverá mais noite* não são só mais o registro do contexto de suas produções, mas também de todas as suas circulações.

6. Referências

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

FFLCH, Diversitas. **Holocausto e anti-simetismo**. Disponível em: <https://diversitas.fflch.usp.br/holocausto-e-anti-semitismo>. Último acesso em: 21 abril 2022.

HISTÓRIA(S) DO CINEMA. Direção de Jean-Luc Godard. França, 1980-1998. (246 min.)

NÃO HAVERÁ MAIS NOITE. Direção de Éléonore Weber. França, 2020. (76 min.)

SHOAH. Direção de Claude Lanzmann. França, 1985. (566 min.)

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

UM LUGAR AO SOL. Direção de George Stevens. Estados Unidos, 1951. (122 min.)

WEEK-END À FRANCESA. Direção de Jean-Luc Godard. França, 1967. (105 min.)