

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO
CURSO DE JORNALISMO

Beatriz Araujo de Oliveira

O Pianista: a sutileza da arte em meio à brutalidade da guerra

Monografia

Mariana/MG

2025

Beatriz Araujo de Oliveira

O Pianista: a sutileza da arte em meio à brutalidade da guerra

Monografia apresentada ao curso Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Salomé de Oliveira

Mariana/MG

2025

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

O48p Oliveira, Beatriz Araujo De.
O Pianista [manuscrito]: a sutileza da arte em meio à brutalidade da guerra. / Beatriz Araujo De Oliveira. - 2025.
82 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Frederico Salomé de Oliveira.
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Graduação em Jornalismo .

1. Szpilman, Wladyslaw, 1911-2000. 2. Arte. 3. Filmes biográficos. 4. Filmes de guerra. 5. Holocausto judeu (1939-1945) - Polônia. 6. Música. 7. Trauma psíquico. I. Oliveira, Frederico Salomé de. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 791

Bibliotecário(a) Responsável: Essevalter De Sousa - Bibliotecário Coordenador
CBICSA/SISBIN/UFOP-CRB6a1407



FOLHA DE APROVAÇÃO

Beatriz Araujo de Oliveira

O Pianista: a sutileza da arte em meio à brutalidade da guerra

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo

Aprovada em 10 de abril de 2025

Membros da banca

Doutor Frederico Salomé de Oliveira (Orientador) - Universidade Federal de Ouro Preto
Doutora Lara Linhalis Guimarães - Universidade Federal de Ouro Preto
Mestre Pedro Antun Lavigne de Lemos - Universidade Federal de Ouro Preto

Frederico Salomé de Oliveira, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 27/05/2025



Documento assinado eletronicamente por **Frederico Salomé de Oliveira, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 27/05/2025, às 12:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0917590** e o código CRC **E6602B78**.

Este trabalho é dedicado a Wladyslaw Szpilman. Que sua música nunca mais seja silenciada.

AGRADECIMENTOS

À minha família. Este é o meu Trabalho de Conclusão de Curso, mas eu nem ao menos teria começado se não fosse por vocês.

Aos meus amigos. Que também se tornaram família.

Aos meus professores. Aqueles que tornaram minha formação possível.

A meu avô. Que faleceu antes mesmo de eu entrar para a graduação, mas que está presente até esses momentos finais.

Do conhecimento sobre o Holocausto, estudamos o que foi roubar a dignidade do outro. Mas, ao estudar o legado da arte, da música e dos diários, conhecemos o que foi sobreviver ou tentar sobreviver para restabelecer a humanidade roubada (Silvia Rosa Nossek Lerner)

RESUMO

Esta monografia visa fazer uma análise descritiva qualitativa do filme “O Pianista” (2002), em conjunto com a análise literária da autobiografia de Wladyslaw Szpilman. Além de apontar aspectos específicos da fotografia e da trilha sonora, algumas temáticas abordadas pelo longa-metragem são analisadas, como o contexto histórico-social do Estado Nazista pelo viés da política de biopoder de Michel Foucault. Depois, disserta-se sobre as vítimas perseguidas e presas em guetos e campos de concentração. Para então trazer a análise fílmica sobre a adaptação para os cinemas da história de Szpilman. A metodologia utilizada foi o estudo de planos e movimentos de câmera, de trilha sonora e de uso de cores na iluminação, cenário e figurinos dos personagens. Como resultado, todos esses recursos da produção do filme são usados para a interpretação das temáticas abordadas tanto em “O Pianista”, como neste trabalho.

Palavras-chave: Holocausto; Szpilman; Análise Fílmica; Trauma; Música; Arte.

ABSTRACT

This monograph aims to provide a qualitative descriptive analysis of the film “The Pianist” (2002), alongside a literary analysis of Władysław Szpilman's autobiography. In addition to highlighting specific aspects of cinematography and the soundtrack, the study examines themes addressed in the film, such as the socio-historical context of the Nazi state through the lens of Michel Foucault’s biopower theory. It then discusses the victims who were persecuted and confined in ghettos and concentration camps, leading to a film analysis of the cinematic adaptation of Szpilman's story. The methodology used includes the study of camera shots and movements, soundtrack, and the use of color in lighting, set design, and costume. As a result, all of these cinematic elements are employed to interpret the themes explored both in The Pianist and in this academic work.

Keywords: Holocaust; Szpilman; Film Analysis; Trauma; Music; Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Planos de câmera	42
Figura 2 – Família em tempos de guerra	50
Figura 3 – Brinde da Vitória	51
Figura 4 – Más notícias	52
Figura 5 – Um lugar acolhedor	53
Figura 6 – Venda do Piano	54
Figura 7 – Reencontro com Dorota	58
Figura 8 – Aliado por necessidade	60
Figura 9 – Um homem no meio da guerra	62
Figura 10 – Noturno em dó menor	63
Figura 11 – Dedilhando acordes e melodias no ar	69
Figura 12 – Uma chance de sobrevivência	70
Figura 13 – Momento de luto	73

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. GUERRAS, TRAUMAS E ARTE	15
2.1. Antissemitismo	17
2.2. Direito de Vida e Direito de Morte	19
3. TRAUMAS E TESTEMUNHO	23
3.1. Silêncio Pós-trauma	28
3.2. Silêncio do Refúgio	30
3.3. O Silêncio d'O Pianista	32
4. PERCURSOS METODOLÓGICOS PARA ANÁLISE FÍLMICA	36
4.1. Critérios Analíticos	38
4.1.1. Para Análise de Elementos da Fotografia	40
4.1.2. Sobre a Trilha Sonora	44
5. O CINEMA E ELABORAÇÃO DO TRAUMA: ANÁLISE DE “O PIANISTA”	48
5.1. Lugares de Silêncio	64
5.2. Retomada e Quebra dos Silêncios	70
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	79

1 INTRODUÇÃO

Esta monografia analisa o filme “O Pianista”¹, de 2002, baseado no livro autobiográfico de mesmo título, escrito por Wladyslaw Szpilman e publicado originalmente em 1946. Neste estudo, as temáticas propostas pelo longa-metragem são discutidas ao longo dos capítulos no intuito de procurar uma possível resposta para a questão: Como a arte, principalmente a música, foi uma forma de expressar emoções, mas, também, de resistência a um governo nazista e genocida.

“O Pianista” é uma história sobre violência contra as minorias, sobre o constante medo de viver em meio a períodos tão extremos como a Segunda Guerra Mundial. E, por meio da perspectiva de Szpilman, o filme também traz temas como a resistência e a necessidade da sutileza da arte em meio à brutalidade de guerras. É a história de um pianista que se utilizou da música tanto como forma de resistência contra o regime nazista, quanto como uma forma de acalantar a si mesmo em momentos do puro terror.

Como futura comunicadora e jornalista, reconheço a importância da documentação histórica que o livro de Szpilman se tornou. Assim como o valor da adaptação para os cinemas, que alcançou um novo público e perpetuou a narrativa de um sobrevivente. Os relatos de pessoas perseguidas pelo Estado Nazista é que nos possibilita conhecer essas testemunhas que precisaram se manter caladas a fim de sobreviver mais um dia.

Meu principal objetivo é discutir sobre o trauma, a coletividade da memória e como ela é parte de um sistema cultural e de registro temporal, mas que pode criar produtos atemporais. Exemplos disso são os livros e músicas que sobrevivem à passagem das gerações. Portanto, torna-se mais evidente que a memória de um indivíduo é um conceito influenciado pela sociedade e pelo contexto histórico em que ele se situa. Dessa forma, a memória pode ser um evento coletivo e narrativas como as de Szpilman reforçam essa ideia.

No livro “O Pianista”, o autor relata apenas suas experiências pessoais, mas que são muito semelhantes a outras que estiveram em situações similares, como Anne Frank, Eva Heyman e Paul Celan. É o que a pesquisadora Silvia Rosa Nossek Lerner escreve em “A música como memória de um drama: O Holocausto” (2017, p. 20): “A música tem o poder de transmitir

¹ Sobre o diretor do filme, Roman Polanski, gostaria de ressaltar que não vou ignorar o fato de ele ter sido acusado e condenado por casos de abusos sexuais envolvendo vítimas menores de idade. Tratarei deste assunto nas considerações finais, pois esta monografia trata-se, principalmente, sobre a história de Szpilman e como sua arte e seu testemunho perduraram mesmo após a Segunda Guerra Mundial.

de forma lírica e poética o retrato de uma época, fazendo-nos viajar através do tempo e do espaço por meio de sons e vibrações, conhecendo conceitos ou situações que se quer perpetuar”.

Foi por meio da arte produzida e deixada por essas pessoas que seus testemunhos passaram para as próximas gerações e puderam conversar entre si. Anne Frank e Eva Heyman, por exemplo, tinham idades próximas e as duas escreviam suas rotinas em diários, porém faleceram em campos de extermínio e os parentes sobreviventes publicaram suas histórias. Paul Celan e Szpilman também têm vivências parecidas, pois os dois eram muito novos durante a Primeira Guerra Mundial e já adultos durante a Segunda. Celan foi autor de poemas que revelavam seus traumas nos campos de concentração e Szpilman, em sua autobiografia, descreveu a experiência de ser confinado em guetos e, posteriormente, em campos de trabalho.

Esses relatos possuem traços em comum com outros contextos de governos autoritários, como a Ditadura Militar no Brasil. Eles revelam a diferença entre o poder exercido por aqueles que estavam no comando e a subjugação a qual o resto da população era imposta. Por isso, estudar o passado e relacionar os padrões criados na História são métodos necessários para compreender a situação da sociedade hoje e agora. É estabelecer uma relação comunicacional entre diversos marcos históricos do passado com o que está acontecendo no presente.

Para a metodologia, foi imprescindível, primeiro, contextualizar os tempos vividos por Wladyslaw Szpilman que foram retratados em seu livro e no filme de adaptação para, então, dissertar sobre o trauma e as consequências que as pessoas marginalizadas pelo Estado Nazista tiveram de enfrentar, a fim de concluir a análise fílmica de “O Pianista”. Além desta introdução, o capítulo dois aborda explicações sobre o funcionamento do Estado Nazista e como Hitler chegou ao poder de chanceler da Alemanha. Os conceitos de “biopoder” e “biopolítica” de Foucault explicam a capacidade de controle que este governo tinha sobre a população.

Em seguida, o terceiro capítulo foi reservado para abordar sobre vítimas da perseguição nazista que produziram escritas ou outras obras autorais como forma de lidar com a condição a que foram submetidas e que, na atualidade, também atuam como documentos históricos. Essa contextualização, antes de chegar na metodologia da análise fílmica, funciona como uma explicação do porquê é relevante continuar pesquisas sobre assuntos que retratam o passado e como eles dialogam com o presente. Por isso cito diversos artigos de Márcio Seligmann-Silva, assim como livros de Silvia Rosa Nossek Lerner e a obra de Aleksievitch (2018).

O quarto capítulo é dedicado a dissertar sobre a metodologia da análise fílmica feita nesta monografia. Para isso, trago conceitos apontados por Pisani (2013), Penafria (2009) Vanoye e Goliot-Lete (2008) e Opolski e Carreiro (2022). Por fim, o capítulo cinco traz a análise descritiva qualitativa de “O Pianista”, levando em conta todas as pesquisas e argumentos

já mencionados anteriormente. Para tanto, também apresenta um diálogo com trechos do livro de Szpilman e suas adaptações para o cinema de momentos tão marcantes. Tratar da história de Wladyslaw Szpilman exige o cuidado e reconhecimento que ele merece como pessoa, como músico, como escritor e, principalmente, como um sobrevivente.

2 GUERRA, TRAUMAS E ARTE

Em 1920, logo após o final da Primeira Guerra Mundial, o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP), mais conhecido como Partido Nazista, foi criado. A Alemanha se encontrava em um contexto de crise econômica causada pelo conflito que assolou a Europa inteira e pela assinatura do Tratado de Versalhes. Esse acordo determinou a perda de territórios da Alemanha, que também precisou abrir mão de armamentos e foi obrigada a pagar indenizações para os países vitoriosos da guerra, conhecidos como Aliados.

Consequentemente, o sentimento de derrota e de miséria permeava toda a sociedade alemã, que teve o orgulho nacionalista ferido. Osvaldo Coggiola reafirma e reforça que a população alemã era fortemente influenciada por esse período entre guerras. Em seu texto “Trotsky, a ascensão do Nazismo e o papel do Stalinismo”, ele discorre sobre a visão que Leon Trotsky tinha sobre o Nazifascismo em suas pesquisas:

Houve sem dúvida um vínculo entre a crise econômica mundial e a ascensão dos fascismos na Europa. Se, entre 1918 e 1933, a Alemanha foi o ponto crítico da estabilidade econômica e política na Europa, a partir da última data ela virou, sem dúvida, o centro da contra-revolução anti-bolchevique e o motor da Segunda Guerra Mundial. (Coggiola, 2020, p. 1)

Desse modo, quando um novo partido político começa a propagar a ideia de que a situação deplorável que a Alemanha se encontra é culpa de seus antigos inimigos, ele ganha força e a ideia de que toda a população tem o dever de se unir para defender com honra e glória o seu país, torna-se apelativa ao aproveitar-se da fragilidade moral e econômica do país.

É importante destacar que eram considerados inimigos os países do bloco dos Aliados: França, Inglaterra, Rússia (que se afastou do conflito em 1917 por conta da Revolução Russa, o que aumentou o medo e a raiva dos alemães devido aos ideais comunistas) e, posteriormente, os Estados Unidos. Também eram inimigos todos aqueles que não eram considerados arianos de sangue puro, com destaque ao povo judeu.

Assim, desviar a atenção dos problemas causados pela crise econômica ao disseminar o ódio e desumanizar aqueles que são diferentes – “o outro” –, faz com que esse partido seja ouvido e suas palavras passa a ser muito bem-vindas em uma sociedade ferida pelo luto e pela

derrota: “Às classes médias desesperadas, os nazistas propunham remédios contra a angústia: xenofobia, racismo, nacionalismo exacerbado” (Coggiola, 2020, p. 2).

Além disso, o Partido Nazista oferecia empregos rápidos e de fácil alcance para os jovens na Sturmabteilung (SA) – uma milícia paramilitar que tem o nome foi traduzido por “Tropas do Assalto” – e, mais adiante, na Schutzstaffel (SS) - Tropa de Proteção, outra organização paramilitar. O NSDAP também contava com alianças políticas influentes que financiavam e tornavam cada vez mais possível a tomada de controle.

Assim ocorreu a ascensão do Partido Nazista, que subiu ao poder em 1933, com Adolf Hitler em seu comando no posto de chanceler da Alemanha. Vale ressaltar a censura imposta na época: “O ministro da propaganda (Goebbels) controlava a imprensa, a edição de livros, o rádio, o cinema, setores que conheceram ‘depurações’ em massa” (Coggiola, 2020, p. 5). Os veículos de informação e jornalistas também sofriam sob esse controle de Goebbels, assim como as escolas. Tanto professores quanto alunos poderiam ser abordados pela polícia a qualquer momento.

Foi sob a regência de Hjalmar Schacht, como ministro de finanças, que a Alemanha conseguiu dar início à recuperação econômica após a crise. Ele implementou medidas como o bloqueio de capitais financeiros, políticas para aumentar os cargos de trabalhos públicos a fim de diminuir o desemprego e impedimentos contra o êxodo rural para aumentar a produção agrária do país. Nessa época, castigos físicos contra uma mão de obra mais barata eram legalizados para que a produção aumentasse, mesmo que a força.

Edson José Perosa aborda, sobre a propaganda nazista, no artigo “A ascensão nazista ao poder: O N.S.D.A.P. e a sua máquina de propaganda (1919-1933)”, como esse partido conseguiu tanta influência na população e na política e como a propaganda era utilizada a seu favor para firmar a imagem ideal para a população:

Os nazistas também se utilizaram maciçamente de bandeiras e estandartes, que eram vistas constantemente por caminhantes e por expectadores nos comícios e marchas que os nazistas promoviam. As luzes noturnas e música alta asseguravam que as bandeiras e estandartes também podiam ser vistos à noite, tudo isso tinha um forte impacto visual sobre a multidão. (Perosa, 2009, p. 76)

Ou seja, os participantes do Partido Nazista se movimentaram para assumir controle de todos os setores do país, desde as mídias (por conta da circulação de informações e da

propaganda), a educação (para doutrinar a população desde uma faixa etária mais nova e influenciável) e até a economia (com o intuito de se livrar da crise econômica).

2.1 Antissemitismo

Por mais que o conceito se refira ao ódio contra os povos semitas – que também incluem, na contemporaneidade, árabes e, na antiguidade, fenícios, babilônios, assírios, entre outros –, o antissemitismo ainda é mais associado ao povo judeu na atualidade. Esse tipo de preconceito e xenofobia data muito antes do Nazismo e do Holocausto já que, desde que o Egito era governado por faraós, o povo judeu era escravizado e subjugado como consequência de diversos conflitos causados por religião e controle de territórios.

Já na Alemanha, essa parte da população era mal vista pelo seu histórico peregrino e conflituoso, pois aqueles que seguiam o Judaísmo – muito dessa cultura sendo passada dos ancestrais para os mais jovens – precisavam viajar constantemente devido às divergências culturais e por viverem do comércio também.

Uma das maiores propagandas do Partido Nazista era o ódio e repúdio contra o povo judeu, pois não eram considerados alemães puros, mesmo aqueles com seus ascendentes vivendo no país há gerações. A Teoria da Evolução de Charles Darwin² defende a variação genética entre indivíduos de uma mesma espécie e que as características de sobrevivência seriam moldadas pelo ambiente e suas necessidades. Ou seja, os melhores da espécie e mais adaptados sobrevivem e se reproduzem cada vez mais, um fenômeno chamado de seleção natural. A pesquisa de Darwin era usada como argumento contra comunidades minoritárias e a favor da ideia de superioridade da população ariana, de sangue puro e forte. Então, quando Hitler ascendeu ao poder, lançou mão disso para promulgar muitas políticas antissemitas.

As mais conhecidas foram as Leis Nuremberg³, que retiravam a cidadania alemã da comunidade de judeus, desde os que seguem a religião do Judaísmo até aqueles que pertencem

² Apresentada no livro “A Origem das Espécies”, de 1859, e desenvolve a teoria de que os seres vivos têm um ancestral em comum e que, por meio da seleção natural, foi evoluindo e se desenvolvendo em novas espécies.

³ Foram promulgadas em 15 de setembro de 1935 a fim de reafirmar a ideologia da superioridade da população alemã, intituladas de: “Lei de Cidadania do Reich” e “Lei de Proteção do Sangue e da Honra Alemã”.

a essa etnia. Essas políticas antissemitas também possibilitaram a queima de livros desse povo além de determinar que todos dessa comunidade deveriam portar uma insígnia da Estrela de Davi azul sobre as roupas, no braço direito, a fim de serem facilmente identificados. E muitas propagandas contra o povo judeu foram feitas ao longo do governo do Partido Nazista.

Em uma caricatura de dezembro de 1928 intitulada de “O Natal Alemão”, um anjo do natal alemão tem suas mãos atadas pelos traiçoeiros banqueiros judeus, enquanto isso uma loja de departamentos de judeus lucra imensamente com as vendas de natal. Interessante notar que o anjo tem suas mãos atadas [...] e o judeu retratado vende cremes de beleza e revistas pornográficas. Isso demonstra como os nazistas viam os judeus como moralmente incorretos e como sanguessugas do povo alemão, que tem lucros altíssimos ao venderem produtos imorais e de baixa qualidade, levando assim muitos honestos comerciantes alemães à falência (Perosa, 2009, p. 80)

Os guetos também foram formados. Eram bairros que agrupavam todos os grupos minoritários perseguidos pelo governo – judeus, ciganos, comunidade LGBTQIAPN+, inimigos políticos, entre outros. Em seu livro autobiográfico, Wladyslaw Szpilman chega a descrever mais sobre como essas propagandas eram feitas, já que os guetos eram áreas de acesso proibidas para o resto da população. Apenas a polícia e os soldados encarregados de supervisionar os bairros podiam entrar e, em raros casos, alguns que pertenciam à comunidade aprisionada no gueto tinham autorização para sair, mas apenas para trabalho.

O interesse das pessoas fora despertado por algo novo: os alemães passaram a filmar o gueto. Qual seria a intenção deles? Entravam nos restaurantes, ordenavam aos garçons que colocassem comidas sofisticadas e bebidas caras sobre as mesas, forçavam as pessoas a comer, beber e sorrir, filmando essas imagens. Também filmavam as operetas encenadas no cinema Femina, bem como os concertos sinfônicos ali apresentados sob a regência do maestro Marian. (Szpilman, 2023, p. 81)

Essas filmagens, posteriormente, foram usadas para vender a imagem, para o resto da população alemã e dos outros países, de que os habitantes dos guetos viviam em ótimas condições. Szpilman chega a relatar que, certa vez, presenciou a polícia agarrando pessoas aleatórias na rua, forçando-as a se despirem e a tomarem banho ali mesmo enquanto eram filmadas. Essa encenação era para mais uma propaganda, dessa vez com a mensagem de que essas pessoas eram depravadas e indignas de respeito.

A realidade, por óbvio, era muito diferente. Além da violência policial constante, havia a superpopulação desses bairros, o que tinha como consequência a falta de comida, a falta de

moradias dignas para as famílias e a proliferação de doenças. Wladyslaw Szpilman narra como a violência já era naturalizada:

O alemão parou o garoto, sacou o seu revólver, encostou-o na frente do menino e, sem dizer uma palavra, disparou. O pequeno corpo caiu na calçada, agitou-se convulsivamente e ficou rígido. O gendarme devolveu o revólver ao seu coldre e, calmamente, seguiu seu caminho. Olhei para ele com atenção: o rosto não tinha aparência brutal, nem ele parecia estar zangado ou aborrecido. Tratava-se de um cidadão calmo e normal, que executara uma das suas tarefas diárias e já a tinha esquecido, estando a sua mente ocupada com questões mais importantes. (Szpilman, 2023, p. 127)

Essa citação evidencia como a prática e a testemunha da violência faziam parte da rotina diária dos habitantes do gueto e da polícia nazista. Ela demonstra as consequências das políticas antissemitas impostas pelo governo que tinham o intuito de desumanizar e subjugar aqueles que não se encaixavam em seu padrão de sangue ariano puro.

2.2. Direito de Vida e Direito de Morte

No texto “Em defesa da sociedade”, Michel Foucault utiliza o termo “soberano” para se referir àqueles que detêm o poder em uma sociedade e “subordinados” para as pessoas que estão sob influência deste poder. De acordo com o autor, no século XVII, os subordinados eram vistos como indivíduos neutros diante da vida e da morte, já que o soberano era quem tinha o direito da espada e também quem possuía a autoridade de matar: “Em certo sentido, dizer que o soberano tem direito de vida e de morte significa, no fundo, que ele pode fazer morrer e deixar viver” (Foucault, 1976, p.286).

A partir dessa capacidade de “fazer morrer e deixar viver”, Foucault afirma que os soberanos desenvolveram as disciplinas de trabalho. Elas consistiam em métodos para manter os subordinados sob ainda mais controle, porém utilizando o trabalho como forma de subjugação e para garantir maior produtividade e geração de lucro.

No entanto, no século XVIII, com o avanço da disciplina do trabalho dentro de uma sociedade capitalista, a morte de indivíduos já não era mais tão útil para manter o controle, pois o lucro das produções era muito mais valioso. Dessa forma, era mais necessário e rentável

promover a doutrinação de forma massificada, principalmente dentro do ambiente de trabalho. Daí surge o conceito da “biopolítica” para se referir a essa regulamentação da vida.

Consequentemente, a ordem da sociedade e o poder exercido pelos soberanos inverte o raciocínio para “fazer viver” contanto que as pessoas tenham uma utilidade capitalista dentro da sociedade; e “deixar morrer” no momento em que elas não puderem mais contribuir para o lucro. “É da natalidade, da morbidade, das incapacidades biológicas diversas, dos efeitos do meio, é disso tudo que a biopolítica vai extrair seu saber e definir o campo de intervenção de seu poder”. (Foucault, 1976, p. 292).

Foucault deixa ainda mais clara a diferença entre o poder dos soberanos no século XVII e a autoridade que eles exercem por meio da biopolítica (Estado que regulamenta a vida dos subordinados) e do biopoder (mecanismos de controle social que permitem a implementação e fortificação da biopolítica), ao falar sobre as novas formas, desenvolvidas e aplicadas nos séculos seguintes, de manter o indivíduo dócil e útil com “uma tecnologia disciplinar que [...], num caso, trata-se de uma tecnologia em que o corpo é individualizado como organismo dotado de capacidades e, no outro, de uma tecnologia em que os corpos são recolocados nos processos biológicos de conjunto” (Foucault, 1976, p. 297).

Já no século XIX, a sexualidade passa a ter um papel maior nas discussões sociais, sobre como ela pode ser usada dentro da disciplina do trabalho, para o controle de impulsos sexuais até da natalidade dos subordinados. Além dos casos que envolvam pessoas da comunidade LGBTQIAPN+ tendo que esconder sua verdadeira natureza em prol de sobreviver na sociedade. A sexualidade, a expressão da sexualidade, passa a ser apenas mais uma ferramenta de controle como tantas outras, quais sejam:

Sistemas de seguro-saúde ou de seguro-velhice; regras de higiene que garantem a longevidade ótima da população; pressões que a própria organização da cidade exerce sobre a sexualidade, portanto sobre a procriação; as pressões que se exercem sobre a higiene das famílias; os cuidados dispensados às crianças; a escolaridade, etc. (Foucault, 1976, p. 300)

Desse modo, quando as tecnologias da regulamentação – exercidas pelas instituições como Estado e escola – entram em equilíbrio de cooperação com as tecnologias de disciplinas, é que se obtém a “sociedade de normalização”. É dizer que o poder tomou posse da vida, ou dizer, pelo menos, que o poder no século XIX incumbiu-se da vida. É dizer que ele conseguiu cobrir toda a superfície que se estende do orgânico ao biológico, do corpo à população,

mediante o jogo duplo das tecnologias de disciplina, de uma parte, e das tecnologias de regulamentação, de outra. (Foucault, 1976, p. 302)

Podemos utilizar o termo da “sociedade da normalização” também para descrever o período da história da Alemanha que precedeu a Segunda Guerra até o seu final. A doutrinação começava desde cedo, nas escolas, ao ensinar sobre um patriotismo exacerbado e os ideais da superioridade da raça ariana. Nos ambientes de trabalho, as mesmas tecnologias de disciplina eram aplicadas com a justificativa de que o país precisava do esforço e do suor de cada um, e que todos os trabalhadores precisavam buscar sempre ir além de suas capacidades a fim de gerar lucro e mais produtividade para a sua pátria.

O Estado nazista foi um dos maiores exemplos de biopolítica posta em prática na contemporaneidade. “Temos um Estado absolutamente racista, um Estado absolutamente assassino e um Estado absolutamente suicida. Estado racista, Estado assassino, Estado suicida”, foi a forma como Foucault (1976, p. 311) descreveu. Este absolutismo resultou na “solução final”, um plano que tinha por finalidade eliminar, através dos judeus, todas as outras raças que tinham os judeus como símbolo e, ao mesmo tempo, manifestação.

Como uma das maiores armas do Partido Nazista era a propaganda, ir para a guerra e morrer no *front* por sua nação era objeto de admiração e uma ideia sempre apresentada com imagens que remetessem à glória e honra. As propagandas também eram usadas para disseminar o preconceito e o ódio contra aqueles que não fossem “arianos puros”, sempre usando caricaturas e notícias de que os moradores-prisioneiros dos guetos tinham muitas doenças contagiosas. “A morte do outro não é simplesmente a minha vida, na medida em que seria minha segurança pessoal; a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura” (Foucault, 1976, p. 305).

A convivência com a morte também tinha outro lado para além da glória da guerra ou do sacrifício por uma nação esplendorosa, quando se analisa pelo ponto de vista das comunidades minoritárias e perseguidas pelo Estado Nazista. A população trancafiada nos guetos era vítima de constantes violências que iam além da sua forma física. Sua rotina era cercada de medo e incerteza, já que as execuções públicas eram comuns nesses bairros. Em muitos momentos, a polícia e os soldados permitiam que os corpos apodrescessem nas ruas como forma de evidenciar a mensagem de que a vida dessas comunidades não valia mais que a de um cadáver.

Nos guetos, nos campos de concentração e nos campos de trabalho, a rotina era pesada e tortuosa, com muitas horas de expediente, pouquíssima remuneração – quando houvesse – e nenhuma segurança, pois a assistência médica era baixa ou inexistente. Consequentemente, muitos morriam de doenças – comuns e constantes nesses locais – e de ferimentos causados pelos maus tratos e pelas más condições de sobrevivência.

A Segunda Guerra Mundial teve seu fim em 1945, mas as feridas deixadas por ela e o trauma gerado em milhões de indivíduos perpetuam por gerações. Para Wladyslaw Szpilman “quando tento me lembrar de tudo que passei no gueto de Varsóvia durante quase dois anos, de novembro de 1940 a junho de 1942, as lembranças se fundem numa só imagem, como se tudo tivesse durado apenas um dia” (Szpilman, 2023, p. 51)

No livro vencedor do Prêmio Nobel “As últimas testemunhas: crianças da Segunda Guerra Mundial”, escrito pela jornalista Svetlana Aleksievitch, a autora entrevistou o arquiteto Vássia Khárevski. Ele tinha apenas quatro anos quando a Segunda Guerra Mundial começou e mesmo assim guarda memórias do conflito: “A guerra é meu livro de história. Minha solidão... Perdi a época da infância, ela fugiu da minha vida. Sou uma pessoa sem infância, em vez de infância tenho a guerra” (Aleksievitch, 2018, p. 34).

Tanto Szpilman quanto Khárevski tiveram experiências muito diversas durante esta época conturbada, porém ambos, vítimas de conflitos que os deixaram tão próximos dessa convivência constante com a morte e com a tragédia, foram marcados por traumas. Eles são provas testemunhas de que o biopoder e a biopolítica apresentam consequências para todos os envolvidos. São dois conceitos que, quando colocados em prática, tornam-se destrutivos e corrosivos para os subjugados e alvos de ódio dessa sociedade.

3 TRAUMAS E TESTEMUNHOS

Aqui vale destacar as referências literárias que irei abordar ao longo deste capítulo e que têm os conceitos de trauma e testemunho como temas principais. A começar pelas autobiografias: O Pianista (Wladyslaw Szpilman), Diário de Eva Heyman (Eva Heyman), O Diário de Anne Frank (Anne Frank) e Fuga da Morte (poema autoral de Paul Celan presente no livro “A areia das urnas”).

Para os pesquisadores, utilizei muitos artigos e pesquisas de Márcio Seligmann-Silva que vão ser citados nos próximos parágrafos, para falar sobre trauma e como isso impacta no testemunho. Também referencio Silvia Rosa Nossek Lerner, que é filha de um casal de judeus que vieram para o Brasil em busca de refúgio e é professora especializada em estudos sobre o Holocausto. Trago trechos dos livros “Arte em tempos de intolerância: Theresienstadt” e “A Música como memória de um drama: o Holocausto”.

Com o intuito de aprofundar no assunto sobre o que é a segunda morte e como ela se relaciona com o testemunho, menciono o “Seminário 7”, de Lacan, e o artigo “Psicanálise, depressão e a segunda morte às margens do Nilo”, de Mohr. Assim como Svetlana Aleksievitch é citada pelo livro “As últimas testemunhas: crianças da Segunda Guerra Mundial. E, para relacionar a forma de se expressar um trauma por meio da arte como forma de testemunho, menciono o artigo “Elaboração do traumático através da arte: refúgio, impacto e memória”, dos pesquisadores Alves, Martins-Borges e Marsillac.

Por fim, sinto a necessidade de referenciar a ficção “A Sombra do Vento”, escrito por Carlos Ruiz Zafón. Faço isso para reafirmar o impacto que a literatura tem na memória das pessoas e como os autores dos livros transmitem parte de si para os leitores, já que esta obra utiliza de muita metalinguagem para homenagear a arte da literatura como um todo.

“Não quero morrer porque quase não vivi”⁴. Essas foram as palavras escritas por Eva Heyman, que tinha apenas 13 anos quando foi levada e assassinada em Auschwitz. Ela nasceu em Nagyvárad, na Hungria, e começou a escrever um diário no momento em que sua cidade foi tomada pelo exército nazista. A obra original nunca foi encontrada, mas sua história reverbera por gerações graças a sua mãe que autorizou a publicação da cópia do diário.

⁴ Citação retirada do livro “A Arte em tempos de intolerância: Theresienstadt”. Eva Heyman apud Lerner, 2020, p.154

É por conta desses testemunhos que, atualmente, podemos ver através dos olhos daqueles que sofreram com a Segunda Guerra Mundial. Mesmo sabendo que nunca sentiremos sua dor de forma igualada, a crueldade vivenciada pelas vítimas do conflito ainda causa empatia. Márcio Seligmann-Silva, em seu texto “Literatura e Trauma”, reforça a necessidade de propagar os testemunhos dessas vítimas e manter viva, no imaginário da sociedade atual, a memória dos horrores vividos durante o período.

Uma das tarefas desse tipo de testemunho é a de tornar possível a “saída” de dentro do círculo de fogo que fecha, na memória, a experiência radical do campo de concentração. Mas o próprio Levi é o primeiro a constatar a impotência das palavras diante da tarefa do testemunho: “a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem”, ele escreveu (LEVI, 1990, p. 51). Dessa impossibilidade de descrever o terror do Holocausto advém a impossibilidade de se libertar da sua imagem e do seu peso: a necessidade de testemunhar. (Seligmann-Silva, 2002, p. 149)

O trauma dessas vítimas também persegue aqueles que sobreviveram, como a mãe de Eva Heyman que cometeu suicídio e seu corpo foi encontrado junto de uma foto do diário da filha. Outro exemplo de como o luto se mantém presente nos testemunhos dos que ficaram, aparece no relato de Wladyslaw Szpilman: “Lembrava-me das festas anteriores, as de antes da guerra e mesmo as dos primeiros anos de ocupação alemã: eu tinha uma casa, meus pais e meus irmãos. Depois, não tínhamos mais a casa, mas permanecíamos unidos. Fiquei órfão, mas cercado de pessoas. Hoje estava tão solitário como ninguém no mundo”. (Szpilman, 2023, p. 176)

Em “Arte em Tempos de Intolerância: Theresienstadt”, a pesquisadora Silvia Rosa Nossek Lerner apresenta Ilse Weber, uma das vítimas do campo de concentração de Theresienstadt. Ela também relatava sobre sua vida como prisioneira, mas em forma de poemas e canções, e sempre escondida dos soldados que vigiavam os prisioneiros. Ela criava histórias infantis e tocava diversos instrumentos musicais, mas trabalhava como enfermeira quando foi capturada pelos nazistas, junto de seu filho e seu marido. Apenas Hanus, um dos filhos de Ilse, conseguiu sobreviver, pois seus pais o levaram para um trem que seguia para Londres. Hanus e seus pais se viram pela última vez durante o embarque no trem que transportou crianças para um local mais seguro.

Ilse costumava inventar histórias e cantar músicas para animar as crianças que atendia como enfermeira, porém também usava de suas palavras para expor as angústias que sofria.

Assim como na música “Brief an mein Kind” (“Carta para minha criança”), que ela compôs para Hanus: “Ninguém canta para niná-lo. Ninguém canta para niná-lo. Às vezes, à noite, me parece que o sinto perto de mim” (Ilse Weber *apud* Lerner, 2020, p. 89). Hanus perdeu a mãe, o pai e o irmão para os campos de concentração. Ele passou cerca de dez anos reunindo as composições de Ilse com o intuito de manter viva, de alguma forma, a memória de sua mãe.

Seligmann-Silva escreveu o artigo “Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas” que dialoga com os testemunhos de Ilse Weber, Wladyslaw Szpilman e Eva Heyman. Segundo o autor, “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (Seligmann-Silva, 2008, p. 65). Sendo assim, ele parte do princípio de que, mesmo que as memórias e a forma como elas são interpretadas sejam únicas para cada pessoa, dentro de um mesmo contexto que coloque um grupo de indivíduos em situações similares, o trauma se torna coletivo.

Pode-se ver isso na prática com a história de Eva Heyman, pois a menina relatava em seu diário, a rotina de cada dia tendo que lidar com a invasão das tropas nazistas. Quando ela foi capturada e levada para o campo de Theresienstadt – e posteriormente para Auschwitz –, a governanta de sua casa escondeu o diário que foi entregue para sua mãe após a guerra. O testemunho de Eva continha apenas seu olhar íntimo do mundo ao seu redor. Porém, como ela se encontrava em uma situação semelhante a milhares de outras pessoas que também foram vítimas do conflito e da perseguição política, um simples diário se tornou um documento histórico ao refletir as dores de uma sociedade destruída pela Segunda Guerra Mundial.

O silêncio do testemunho se trata da ausência de palavras que consigam dimensionar o que tantas pessoas vivem após terem sofrido um trauma. Muitas vezes, esses traumas acometem um grande número de pessoas, como foi o caso dos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial. Quando falamos do silêncio sobre os acontecimentos durante esta época, podemos nos referir à imposição de um governo autoritário ou a um trauma internalizado pela própria pessoa vítima da situação.

Sobre a primeira situação, Seligmann-Silva chega a debater, em seu artigo “O Local do Testemunho”, as razões pelas quais aqueles que detém o poder se esforçam para manter as minorias subjugadas e caladas, e a negar os crimes cometidos. “O genocida sempre visa à total eliminação do grupo inimigo para impedir as narrativas do terror e qualquer possibilidade de vingança. Os algozes sempre procuram também apagar as marcas do seu crime”. (Seligmann-Silva, 2010, p. 10)

Foi a partir dos testemunhos dos sobreviventes que os campos de concentração e a perseguição política tornaram-se reais, até mesmo palpáveis, para aqueles que não vivenciaram essa época. Os relatos surgiram e se eternizaram em forma de histórias contadas boca a boca, em livros, poemas, músicas, filmes, ou quaisquer outras formas artísticas que pudessem transmitir os sentimentos de uma sociedade ferida pela guerra. As músicas, principalmente, eram difíceis de serem esquecidas, já que muitas foram nos guetos, nos campos de trabalho e de extermínio, e eram cantadas entre os prisioneiros, que logo eram transferidos para outros campos e as ensinavam para outras pessoas.

Szpilman relata que, em mais de uma ocasião, foi salvo por ser músico e tocar piano, de forma a demonstrar como essa arte pode emocionar um ser humano nas condições mais adversas. Um exemplo disso foi no momento em que ele, seu pai e seu irmão Henryk foram abordados pela polícia por estarem na rua após o toque de recolher. Ao serem posicionados com o rosto de frente para uma parede e as mãos na cabeça, Szpilman já havia aceitado que morreria naquele momento, mas foi surpreendido quando um dos gendarmes (policiais nazistas com a função de supervisionar e manter o controle sobre os guetos) questionou a profissão dos três:

Henryk, com excepcional presença de espírito e uma voz tão calma como se nada de especial estivesse acontecendo, respondeu em nome de todos:

— Somos músicos.

Um dos gendarmes aproximou-se de mim, agarrou-me pela gola do casaco e sacudiu-me raivosamente, embora não tivesse para isto qualquer motivo, já que tinha decidido poupar-nos.

— Vocês têm sorte por eu ser músico também! (Szpilman, 2023, p. 43)

Em seu livro “O Pianista”, publicado em 1946, Szpilman conta sua jornada desde a tomada da Polônia pelos alemães, a incerteza sobre o novo governo, a esperança de uma salvação pelos Aliados, a formação dos guetos, a migração forçada do povo judeu, o aumento das propagandas nazistas, além de narrar todas as etapas de como sobreviveu com a ajuda de amigos e, em muitos casos, com a perda deles. Esta obra mostra, também, as faces da crueldade humana como a dos soldados invasores que, a fim de cumprir seu dever, desumanizam aqueles que subjagam.

Ademais, Szpilman mostra como o seu testemunho se une com o de tantos outros que sofreram os mesmos horrores, mas também evidencia a união entre o povo judeu, a favor de

sua sobrevivência, com aqueles que simpatizavam com essa população minoritária da época. Em meio a tantos atos vorazes e desesperados, ele mostra como a gentileza ganhou uma nova luz sob seus olhos.

Um exemplo disso é quando Szpilman conta sobre Janusz Korczak, um médico que atendia pacientes perto de onde o pianista morava e que continuou a fazer seu trabalho mesmo após a formação dos guetos. Korczak não era judeu, mas havia adotado muitas crianças judias como seus filhos e não queria abandoná-las. Foi assim até o seu fim, quando chegou a vez desses jovens serem deportados para o campo de extermínio. “Não queria deixá-las sozinhas. Queria tornar a viagem mais fácil para elas. Explicou aos órfãos que deveriam ficar contentes, pois seriam levados para uma fazenda. Finalmente eles iriam trocar aqueles muros tenebrosos e fedorentos por campos cobertos de flores”. (Szpilman, 2023, p. 96)

Szpilman ainda relata que Janusz pediu para que as crianças vestissem suas melhores roupas e cantassem em celebração. Uma delas, um menino com cerca de 12 anos, acompanhava tudo tocando violino, até mesmo os soldados nazistas cantavam junto enquanto os auxiliavam a subir na carreta. O autor demonstra que nem só a música do piano comove, as palavras de um observador também têm seu valor ao expressar a empatia e a tristeza que sentia por toda aquela cena.

Estou convencido de que, já dentro da câmara letal, quando o gás sufocava as traqueias e o medo tomava o lugar da alegria e da esperança no coração dos órfãos, o Velho Doutor lhes sussurrava, com as suas últimas forças:
— Isto não é nada, meus filhos! Isto não é nada... – desejando poupar os seus pequenos protegidos do medo da passagem da vida para a morte. (Szpilman, 2023, p. 97)

Esses momentos em que a gentileza e a empatia aparecem na história ganham destaque no relato de Wladyslaw Szpilman, já que ele esteve sempre cercado de violência desde que o governo nazista ganhou força na Europa. O pianista admitiu que não se surpreendia mais com fuzilamentos e castigos físicos aplicados no meio da rua pelos gendarmes. Por conta disso, ele afirma, em seu livro, que “a guerra havia transformado os corações em pedras” (Szpilman, 2023, p. 75).

3.1 Silêncio Pós-trauma

Esses relatos só são possíveis porque sobreviveram, ou a documentação do passado, do que foi vivido, ou a própria pessoa que foi vítima de tamanha violência ou, ainda, ambos. Para além da violência e das mortes presentes no cotidiano retratado na obra de Szpilman, o silêncio se impõe como uma espécie de acordo entre os que têm o poder na mão e os que precisam responder a esse poder.

Vários exemplos desses “acordos” ocorreram no período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1988), principalmente após 13 de dezembro de 1968, quando o presidente Artur Costa e Silva promulgou o Ato Institucional nº5 (AI-5), uma medida que concedia ao governo mais poder de censura para impor à população brasileira. O documento também foi a resposta para uma série de manifestações e divergências idealistas entre os próprios políticos. Assim que o Ato Institucional nº5 foi assinado, as atividades do Congresso Nacional e das Assembleias Legislativas foram encerradas, reuniões políticas foram proibidas e houve um aumento na censura da mídia e dos artistas.

Ademais, a tortura e o desaparecimento dos opositores do governo se tornaram cada vez mais comuns durante esse período. Dilma Rousseff, ex-presidente do Brasil que, na época da ditadura, era militante da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), chegou a relatar sobre as torturas que sofreu durante o período que ficou presa, na década de 1970: “Se o interrogatório é de longa duração, com interrogador ‘experiente’, ele te bota no pau de arara alguns momentos e depois leva para o choque, uma dor que não deixa rastro, só te mina”. Esse trecho foi retirado do depoimento que ela deu para o Conselho Estadual de Direitos Humanos (Conedh) de Minas Gerais, em 2001.

No entanto, as torturas, as ameaças e as mortes não eram as únicas formas de manter a população – especialmente os opositores – sob controle e silentes sobre o que sofreram. Outros métodos menos agressivos, mas tão persuasivos quanto, foram desenvolvidos. Desfiles que exaltavam o orgulho brasileiro e o poder militar eram promovidos amplamente nas ruas. Marchas militares, acompanhadas de instrumentos musicais, tornavam a imagem mais atrativa, pois era importante que os militares fossem vistos pela população como sinônimo de força.

Chico Buarque utiliza de um sentido duplo para se referir a essas marchas militares na música “A Banda”, lançada em 1966. As bandas nem sempre estavam relacionadas ao governo militar, em vários momentos elas consistiam apenas de músicos mostrando sua arte e convidando as pessoas a fazerem parte disso. A pesquisadora Juliana Soares da Costa Silva afirma, em seu texto “‘A Banda’ de Chico Buarque: Uma marcha em forma de canção brasileira – sobre o papel do arranjo na resignificação da canção”, que o artista cria uma relação contrária entre as marchas militares e as bandas musicais.

[...] as bandas assumiram um papel expressivo e fundamental para o regime [militar] por meio de suas marchas, dobrados, hinos, desfiles etc. Por outro lado, essa mesma formação instrumental sempre serviu às comunidades civis preenchendo suas manifestações (festas populares, festas religiosas, procissões, cortejos, blocos de carnaval etc.). (Silva, 2021, p. 27)

Chico Buarque conta em seus versos que cada indivíduo parou o que estava fazendo em sua rotina monótona e melancólica para admirar a banda, mesmo que por um breve momento de prazer. Porém, assim que a apresentação termina, cada um deles precisa retornar à sua própria realidade: “E cada qual no seu canto. Em cada canto uma dor. Depois da banda passar. Cantando coisas de amor”. Mas ele também deixa o sentido de sua letra aberto para outras interpretações, como se a banda dessa música representasse uma situação singular e colorida em meio à rotina cinzenta do dia a dia. Dessa forma, ele trabalha com a ambiguidade das letras das músicas para disfarçadas mensagens contrárias à Ditadura Militar.

A música também era usada como forma de controle dentro dos guetos e campos de trabalho e de extermínio nos territórios ocupados pela Alemanha Nazista. Silvia Rosa Nossek Lerner escreveu o livro “A Música como memória de um drama: o Holocausto”, publicado em 2017, que traz uma coletânea de composições criadas por judeus nos ambientes em que eram subjugados.

Lerner também traz entrevistas e mais detalhes sobre as músicas que eram utilizadas como instrumentos de controle, ao mesmo tempo que eram formas de resistência. Ela relata, por exemplo, que o Tango era um gênero aprovado pelo governo nazista por trazer uma visão pessimista e de submissão em meio à melancolia: “Na época do nazismo o judeu ficou ligado a este gênero musical, mas através da tragédia: um tango acompanhava homens, mulheres e crianças quando caminhavam para a morte” (Lerner, 2017, p. 59).

Beethoven disse que “a música é capaz de reproduzir, ao mesmo tempo, a dor que dilacera a alma e o sorriso que inebria” (Ludwig Van Beethoven, 1770-1827), assim como a arte pode ser usada tanto a favor do acordo do silêncio, quanto contra. A música de Chico Buarque demonstra essa dicotomia ao declarar que a banda tinha o objetivo de manter as pessoas quietas e contentes com o que já tinham, sem desejar por mais nada, ao mesmo tempo que também convidava e promovia um sentimento de união. Assim, palavras e melodias se tornam armas contra um regime autoritário que tenta massificar a população, pois afirmam que a individualidade e a identidade de cada pessoa não podem ser apagadas, silenciadas ou mortas.

3.2 Silêncio do Refúgio

Lacan utiliza o termo “segunda morte” na obra “Seminário 7” (1959-1960), traçando uma diferença entre esta e a primeira morte: a morte biológica. Como segunda, ele determina a morte da memória, a morte do “eu” como identidade de um sujeito dentro da sociedade. Já no artigo “Psicanálise, depressão e a segunda morte às margens do Nilo”, Allan Martins Mohr refere-se a esse apagamento e conclui que “o sujeito pode viver tão desapegado de seu desejo, tão desapegado de sua própria vida que se apaga e, ao apagar-se, borra seu nome do livro da vida” (2013, p. 182).

O silêncio, muitas vezes, se torna uma segunda morte para aqueles que sobreviveram à primeira. O livro “As últimas testemunhas: crianças da Segunda Guerra Mundial” reúne relatos de jovens sobreviventes que tinham entre 2 e 15 anos durante o conflito. Essas crianças da guerra, agora idosos, testemunharam a primeira morte de parentes, amigos, mães, pais e irmãos morrendo de fome, doenças e sendo executados pelo exército nazista. Os sobreviventes mantiveram silêncio por muito tempo, com alguns ainda relatando não conseguir falar sobre seus traumas com os próprios filhos e cônjuges: essa é a segunda morte.

Seres humanos são seres comunicacionais e quando não nos entendemos por meio da fala, então a escrita, a música, o desenho, o teatro, o filme se tornam meios de contar histórias, de manter a memória viva; a nossa memória e a memória dos nossos entes queridos que não estão mais presentes para falar por si próprios. A ausência dos testemunhos também é a ausência das histórias, é a ausência da vida em forma de memória.

Primeiro a nossa maravilhosa mãe se foi, depois o nosso pai. Nós percebemos, sentimos na hora que éramos as últimas. Naquela linha... naquele limite... Somos as últimas testemunhas. Nosso tempo aqui está acabando. Devemos falar... Nossas palavras serão as últimas... (Vália Brínskaia apud Aleksievitch, 2018, p. 269).

Esse trecho, para da história da menina de apenas doze anos na época da Segunda Guerra Mundial, encerra o livro “As últimas testemunhas: crianças na Segunda Guerra Mundial”. Nele, a jornalista e vencedora do Prêmio Nobel, Svetlana Aleksievitch, conta que essas crianças não viam a si mesmos como jovens, mas como adultos, pois as condições daquele tempo pediam por isso. Mas, para além dos testemunhos da guerra, a publicação traz uma grande reflexão sobre a perda da inocência e sobre a importância da infância, o que evidencia como a primeira e a segunda morte podem roubar essas duas coisas de pessoas que mal tinham uma década de vida.

Ao final da obra, é mostrada a grande diferença entre os fins das infâncias. Para aqueles que viveram durante o conflito, a infância terminou quando pegaram na primeira arma, ou quando assistiram a algum ente querido morrer diante de seus olhos, ou quando precisaram cuidar de seus irmãos mais novos já que os pais não estavam mais vivos. São marcos temporais ou eventos que funcionam como passagens, como Svetlana Aleksievitch aponta no epílogo de seu livro. Segundo ela, para as crianças que crescem em tempos de paz, o término da infância acontece quando deixam de acreditar no Papai Noel ou quando perdem o medo do escuro.

A existência de obras como “O Pianista” e “As últimas testemunhas” são formas de combater essa segunda morte causada pelo silenciamento – seja ele imposto por um regime autoritário (fator externo) ou por um trauma (fator interno) –, já que possibilitam esse diálogo entre gerações. São obras que provam a miséria que avassalou a Europa por muitos anos e ainda está presente nos conflitos atuais ao redor do mundo. Os relatos preenchem a ausência da voz e mantêm vivas as memórias de acontecimentos e de pessoas.

Para Lerner, a produção artística é “uma forma de reelaboração simbólica do sofrimento e um instrumento de esperança através do vigor da resistência construída” (2017, p. 13). A verdade contida nas palavras de uma vítima é o que comove tantos outros que conhecem sua história, que muitas vezes é contada por meio da arte. Há casos em que as palavras não são o suficiente para dimensionar tamanho sofrimento, que apenas uma tela em branco e algumas

tintas ou um piano afinado esperando para ser tocado são capazes de suportar a quebra do silêncio e romper com a imposição da segunda morte.

3.3 O Silêncio d'O Pianista

Lucas de Oliveira Alves, Lucienne Martins-Borges e Ana Lúcia Mandelli de Marsillac (2022) são três pesquisadores que discutem sobre o trauma compartilhado entre refugiados e como a arte pode auxiliar no processo de cura dessas pessoas. O texto “Elaborações do traumático através da arte: refúgio, cultura e memória” é resultado do trabalho em conjunto deles e traz reflexões sobre o impacto individual e coletivo que a arte causa em um grupo de pessoas marginalizadas que passaram por situações similares.

Através da arte, é possível tramar memórias e histórias, deslocar as cenas traumáticas e propiciar narrativas acerca dos coletivos relacionados direta e indiretamente ao refúgio. Partilha daqueles que partiram, mas também dos que ficaram no país de origem ou nas travessias da migração involuntária. (Alves *et al.*, 2022, p. 127)

Paul Pessakh Antschel, também conhecido como Paul Celan, encontrou o caminho da escrita para expressar sua aversão pela guerra. O poeta romeno nasceu em 23 de novembro de 1920, ou seja, viveu a época conturbada pós-final da Primeira Guerra Mundial e, na fase adulta, sobreviveu aos campos de concentração onde tinha sido preso por ser judeu. Em 1948, Celan publicou sua primeira coletânea de poemas no livro “A areia das urnas” (com o título original “Der Sand aus den Urnen”). Um dos poemas mais notáveis é “Fuga da Morte”, que relata o dia a dia dentro dos campos de concentração: “escreve e sai de casa e brilham as estrelas e chama os cães de caça aqui aqui / apita aos seus judeus venham cá cavem uma sepultura na terra / manda que toquemos para a dança”.

Mesmo que o pianista Szpilman tenha vindo da Polônia e o poeta Celan da Romênia, radicado na França, os dois foram judeus nascidos em épocas próximas da Primeira Guerra Mundial e eram jovens adultos durante a Segunda Guerra Mundial. Seus textos, produzidos em 1946 e 1948 respectivamente, se tornaram documentações históricas por refletirem a experiência e a vivência de milhões de pessoas que sofreram no período de conflitos na Europa e com repercussão mundial. Segundo Maurice Halbwachs (2008), experiências individuais

também são coletivas dentro da sociedade em que vivemos, pois ela é influenciada pela cultura, desde músicas típicas até comidas e tradições de um mesmo local, que as famílias praticam e passam para as próximas gerações.

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (Halbwachs, 2008, p. 30)

Annelies Marie Frank foi uma garota alemã de origem judaica vítima do Holocausto. Dentre todos os membros de sua família, apenas seu pai, Otto Frank, sobreviveu e decidiu publicar o diário de Anne. Assim, ele concretizou o sonho dela de ser uma escritora, algo que nunca foi concluído em vida, já que Anne Frank faleceu aos doze anos em Bergen-Belsen, um campo de concentração alemão.

Para além das documentações históricas, livros como “O Pianista”, “O Diário de Anne Frank” e “As últimas testemunhas” são relevantes até hoje pelas histórias e sentimentos contidos nas páginas de quem as escreveu. Essas obras são exemplos de experiências individuais que se tornaram coletivas devido ao contexto histórico em que seus autores estavam inseridos.

O livro “A Sombra do Vento”, escrito por Carlos Ruiz Zafón, conta a história de Daniel Sempere, um jovem espanhol, amante dos livros, que adquire uma obra literária de um autor misterioso. A história se passa em Barcelona no ano de 1945, quando a Segunda Guerra Mundial, que assolou a Europa, estava prestes a acabar e a Espanha sofria com as mazelas da guerra civil. Nesse cenário, o personagem Daniel se empenha em descobrir o passado do autor misterioso.

Uma das citações mais marcantes da saga de Daniel é que os livros guardam um pedaço importante de seus respectivos autores: “Cada livro, cada volume que você vê, tem alma. A alma de quem os escreveu, e a alma dos que leram, que viveram e sonharam com ele” (Zafón, 2001, p. 9). Dessa forma, Zafón tenta explicar, por meio de sua ficção, o porquê dos livros escritos por autores empenhados e que acreditam em seu trabalho têm tanta relevância e possuem a habilidade de comover pessoas que nunca passaram e nunca passarão por vivências

similares. São obras que quebram o silêncio imposto pelo trauma de uma sociedade marcada por feridas de guerra.

Em “Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, Márcio Seligmann-Silva (2008) argumenta que dialogar sobre o trauma pode ser uma forma de se reconectar com o mundo e o início da superação. “Eles [testemunhos] representam exemplos únicos daqueles que viram de perto atrocidades inomináveis. Eles portam estas verdades e são tratados como porta-vozes delas” (Seligmann-Silva, 2008, p. 73). O autor ainda argumenta que as obras de testemunhos evitam um “evento sem testemunha”, ou seja, o evento cria um trauma tão grande, complexo e profundo que é praticamente impossível para quem esteve presente falar sobre o ocorrido.

Um dos resultados desses eventos que, ao menos, tiveram sobreviventes para contar seus relatos, são obras biográficas adaptadas para o cinema, como “Olga” (2004), que conta a história de Olga Benário (interpretada por Camila Morgado), uma militante comunista que precisou fugir do Brasil durante o governo de Vargas. Após ser presa, ela é deportada para um campo de concentração da Alemanha Nazista, onde faleceu aos 34 anos.

O filme “A Lista de Schindler” (1993) adapta a história do empresário alemão Oskar Schindler, interpretado por Liam Neeson. Ao utilizar-se de sua posição privilegiada dentro do regime Nazista, Oskar e sua esposa conseguiram salvar cerca de mil judeus holandeses dos campos de extermínio. Outro filme biográfico bem conhecido é “A Vida é Bela” (1997), que se passa na Itália Fascista. Guido Orefice (Roberto Benigni) era um judeu e dono de uma livraria, mas foi capturado e levado para um campo de concentração na Alemanha junto de seu filho, Giosué (Giorgio Cantarini). O pai, então, inventa um jogo de “faz de conta” a fim de tranquilizar a criança, usando do humor e da inocência para evitar os horrores da realidade.

Após tanto tempo precisando se esconder e manter o silêncio para não serem descobertos, aqueles perseguidos pelo Estado Nazista tiveram a necessidade e oportunidade de se manifestarem sobre suas memórias. A arte se tornou um fio condutor que leva para dois caminhos: uma válvula de escape e uma forma de se aprofundar na própria história. Por mais que pareçam opostos, esses caminhos se entrelaçam e criam perspectivas do que foi viver durante a Segunda Guerra Mundial.

O pianista Wladyslaw Szpilman utilizou-se da música como fuga da realidade e, anos depois, da escrita para falar sobre e para processar os anos em que se manteve foragido. Seu filho Andrzej afirma que o pai não conseguia se pronunciar verbalmente sobre os traumas que

o acometeram, por isso recorreu à escrita. Para Seligmann-Silva (2008, p. 69), “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa”, por isso a escrita foi um caminho trilhado a fim de assimilar os horrores da Segunda Guerra. Os testemunhos contidos em “O Pianista”, como também em “O Diário de Anne Frank”, não foram produzidos para ser compartilhados com o mundo, eram vivências e reflexões pessoais de seus autores que se tornaram publicações necessárias como parte da cura para a sociedade.

Como a memória é um fenômeno pessoal e coletivo ao mesmo tempo, o dia a dia de Anne Frank, os relatos de Wladyslaw Szpilman, os poemas de Paul Celan, o diário de Eva Heyman e as canções de Ilse Weber refletem a realidade de milhões de judeus e outros grupos perseguidos durante a Segunda Guerra Mundial, como também os testemunhos dos sobreviventes retratados em “As últimas testemunhas”. Suas obras figuram como documentos históricos e comoventes para os leitores até os dias de hoje. Ler as obras desses autores é uma maneira de compreender uma parcela do sofrimento causado por regimes totalitários e um pouco do caos que se instaurou à época.

4. PERCURSOS METODOLÓGICOS PARA ANÁLISE FÍLMICA

“O Pianista”, “The Pianist” no título original, chegou aos cinemas em 2002 (no Brasil, em março de 2003). Ronald Harwood e Roman Polanski assinaram o roteiro do longa-metragem com duração de 148 minutos. Além de roteirista, Polanski também foi diretor do filme e compôs o time de produtores junto a Robert Bermussa e Alain Sarde. Com trilha sonora composta por Wojciech Kilar, o filme foi protagonizado por Adrien Brody e o elenco ainda contou com nomes como Thomas Kretschmann e Emilia Fox. O filme garantiu três Oscars – melhor diretor, melhor ator e melhor roteiro adaptado –, além da Palma de Ouro no Festival de Cannes e dois Baftas para direção e filme.

O longa-metragem é uma adaptação do livro, publicado pela primeira vez em 1998 – no Brasil, a obra foi publicada em 2003 pela Editora Record –, que leva o mesmo título e é uma autobiografia de Wladyslaw Szpilman, um músico pianista judeu que sobreviveu ao regime autoritário da Alemanha Nazista quando a Polônia foi invadida. O Pianista é um filme que se enquadra como biográfico e drama histórico ao retratar algumas das situações mais marcantes da vida adulta de Szpilman.

Em ambos – livro e filme –, acompanhamos a história de Szpilman desde o momento em que os guetos já estão estabelecidos na Polônia e descobrimos como a segurança dentro deles era precária por conta da violência policial, da fome, da superlotação e das doenças. Apesar disso, nenhuma cena épica de batalha, ou sangrenta dentro de um campo de concentração, foi necessária para ilustrar o que Szpilman vivenciou, a fim de aumentar a comoção dos espectadores e envolvê-los na trama.

Wladyslaw Szpilman é introduzido ao público tocando um piano, logo na primeira cena, para apresentar que o narrador desta história é, em primeiro lugar, um músico. Suas relações com amigos e até um interesse amoroso são formas que o roteiro encontra de humanizar o protagonista para além das palavras “vítima” e “sobrevivente”. “O Pianista” também retrata a banalidade com que era tratada a violência constante praticada pela polícia e pelos soldados nazistas dentro dos guetos.

A introdução familiar dos Szpilman e a apresentação da rotina do protagonista servem de construção para os momentos futuros, de forma a fazer com que o público crie empatia com as pessoas que acabaram de ser apresentadas. Colocar os personagens em situações de

normalidade para a época, causa tanto um estranhamento – como quando a família Szpilman se reúne ao redor de um rádio para ouvir as últimas notícias da guerra –, quanto uma identificação – como na cena da família unida jantando e brindando.

“O Pianista” também narra a situação de vulnerabilidade dos residentes dos guetos em relação a suas moradias. Com avisos prévios de pouco tempo, o governo começava a evacuar certas áreas desses bairros isolados a fim de fornecer espaço para novos moradores, realocando os antigos em áreas mais degradadas e selecionando aqueles que seriam enviados para os campos de trabalho e os campos de concentração.

Um dos momentos essenciais e mais emocionalmente carregados do filme ocorre com a despedida da família Szpilman, quando é chegada a vez de seus membros serem deportados para os campos de extermínio. Apenas Wladyslaw Szpilman conseguiu escapar, pois foi identificado por um dos soldados que era seu conhecido. No entanto, a vida poupada também carrega a dor da perda daqueles que se foram. Ao ver seu pai acenando antes de embarcar no trem, Szpilman já tinha a certeza de que esse era um adeus também para sua mãe e seus irmãos.

No livro, Szpilman ainda relata que, por um curto período de tempo, algumas vizinhas que eram conhecidas de amigos dele visitavam-no de vez em quando para trazer comida e fazer companhia, sempre conversando aos sussurros. Por mais que ele apreciasse a gentileza da visita, o sentimento de culpa e alerta eram fardos constantes para ele. “Apesar da companhia agradável e, principalmente, da possibilidade de conversar à vontade após meses de silêncio forçado, não quis abusar da hospitalidade dos anfitriões, pois a minha presença colocava as suas vidas em perigo” (Szpilman, 2023, p. 143). Na adaptação para o filme, essas vizinhas não aparecem, o que a percepção sobre o isolamento e a angústia da solidão que Szpilman enfrentou.

A história, tanto do filme quanto do livro, chega na parte final quando os soldados nazistas, que ocupavam a Polônia, entram em conflito com o exército russo, já próximo ao fim da Segunda Guerra Mundial. Assim, a destruição e o desolamento do conflito externo se relacionam com destruição e desolamento do conflito interno do personagem. Wladyslaw Szpilman já havia perdido toda a sua família e muitos amigos ao longo dos anos, todos assassinados pelo Estado Nazista genocida.

A partir do dia seguinte teria que começar uma vida nova. Como recomeçar a viver tendo apenas a morte atrás de mim? Que energia vital poderia tirar da morte?

Fui em frente. O vento uivava por entre as ruínas e os vãos das janelas sem vidraças. Escurecia. Uma neve fina começou a cair do céu cada vez mais sombrio. (Szpilman, 2023, p. 181)

A passagem de tempo no filme deixa claro como os períodos os quais Szpilman precisou se esconder, com o auxílio dos amigos, foram incertos e repletos de medo, reclusão e solidão. Quando o apartamento onde ele se abrigava é explodido, não há opção além de correr e procurar outros lugares para se esconder. Agora já não havia mais a quem recorrer e nem uma nova casa onde pudesse ficar calado e só observar o mundo pela janela. Por isso, é tão simbólica a cena em que o protagonista acaba de fugir do hospital abandonado e se encontra na rua, em meio a prédios completamente destruídos, assim como estavam destruídos os sentimentos de Szpilman.

4.1 Critérios Analíticos

É importante destacar que esse trabalho monográfico não trata apenas da análise de um filme, pois enseja também levantar uma discussão sobre o impacto da arte para compreensão do trauma na vida de sobreviventes como Wladyslaw Szpilman, sendo que a análise filmica de “O Pianista” é um caminho e uma porta de entrada para esse assunto. Em segundo lugar, demonstrar que é possível fazer esse estudo de longa-metragem considerando e respeitando a sensibilidade e a subjetividade do cinema e de filmes que retratam uma história real.

Para tanto, vale ressaltar o artigo de Fábio Luiz Oliveira Gatti, “A Formação da Obra de Arte como Pesquisa: Formatividade e Metodologia em Processos Criativos” quando o autor, ao citar Larrosa, refere-se à arte como uma língua, ou um idioma: “Não se trata, obviamente, de uma língua como o português, ou o francês, ou o inglês, mas da capacidade que uma língua tem, enquanto organismo vivo e pulsante, de conter outras línguas dentro de si mesma, ou seja, as especificidades dos grupos sociais” (Gatti, 2018, p. 7).

No texto “Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual”, Erika Savernini aponta as nuances que os filmes trazem ao interpretar a realidade e como isso se relaciona e influencia a nossa própria percepção da realidade também.

Se a imagem em si não é capaz de abstração como a palavra, a justaposição de imagens poderia, sim, gerar uma enunciação abstrata – tanto que o russo tinha a ambição de filmar *O capital*, de Karl Marx. Pasolini (1982) também vai reconhecer o caráter icônico da imagem cinematográfica, mas isso aproxima da nossa percepção do mundo e das pessoas (poeticamente, ou seja, quanto à forma, seríamos signos icônicos de nós mesmos) e permite que o cinema seja a “língua escrita da realidade”. Além disso, o ícone carrega consigo uma crueza não totalmente controlada, pois há mais elementos do que o repertório do autor empírico, trazendo o imponderável consigo, abrindo os sentidos e as interpretações. (Savernini, 2022, p. 24)

Marcus Mota, em “Luigi Pareyson e a análise da experiência estética: do pensar o pensamento para o pensar o fazer”, também menciona a arte como um conceito que se torna independente do artista que a produziu. “Não mais vista nem como um objeto inerte, passivo para ações do sujeito, nem como mero resultado dessas ações, a obra é compreendida como textura de atos de sua formação, registro de atividades que a possibilitaram” (Mota, 2004, p. 7), a exemplo de Wladyslaw Szpilman que relatou sua história na autobiografia que foi publicada após o término da Segunda Guerra Mundial.

Levando em consideração os conceitos apresentados no artigo “Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)”, de Manuela Penafria, há vários modelos de análise que são utilizados para estudar um filme, como: a análise textual, tendo o foco principal no roteiro do longa-metragem que é examinado como se fosse um texto; e a análise poética, autoral de Wilson Gomes, que dá ênfase nas emoções que um filme é capaz de produzir e, a partir delas, estuda como a fotografia, o roteiro e outros componentes da produção encaminham o espectador para provocar tais sentimentos.

Outro estudo que precisa ser citado é o artigo “Ensaio Sobre A Análise Fílmica” de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Os autores afirmam que toda análise fílmica precisa passar por duas etapas. A primeira, chamada de desconstrução, consiste em destrinchar o filme, cena por cena, com o intuito de estudá-lo em partes isoladas para encontrar detalhes e informações mais minuciosas e que exigem atenção reforçada. A segunda etapa, reconstrução, utiliza referências apontadas durante a desconstrução para criar uma base de conexões entre esses elementos separados que dialogam entre si e com a temática do filme.

É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma “criação” totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista. (Goliot-Lété, Vanoye, 2008, p. 15)

Dessa forma, a etapa de desconstrução é utilizada em conjunto com os conceitos de Xavier (2005) a fim de fazer uma análise da imagem e do som ao captar os detalhes transmitidos em cada cena de forma isolada. Após este método, a reconstrução serve para a análise poética ao reagrupar e criar conexões entre estes diversos elementos mostrados ao longo de “O Pianista”. Tudo isso para contar uma história própria ao mesmo tempo em que honra as memórias de Wladyslaw Szpilman, reforçando o que Gatti e Mota (2018) defendem sobre a arte precisar ter independência de seu autor e estar sujeita a diversas interpretações.

Utilizei a desconstrução e reconstrução de Vanoye e Goliot-Lété a fim de estudar e identificar o uso de planos de câmera empregados no longa-metragem e os conceitos de trilha sonora. Precisei rever o filme diversas vezes para consolidar uma análise coerente. Nas duas primeiras ocasiões, assisti ao “O Pianista” sem qualquer interrupção, apenas me coloquei à sua frente e prestei atenção no roteiro e na história, notando cenários, figurinos e algumas breves escolhas da direção e da fotografia.

Já na terceira assistindo ao filme, pausei diversas vezes para fazer anotações. O que seria uma sessão de duas horas, tornou-se de quase cinco, pois eu queria fazer uma análise mais aprofundada e minuciosa. Na quarta ocasião, ainda interrompi o filme em alguns momentos para anotar observações mais gerais, especialmente sobre como toda a produção da narrativa se relaciona com o resultado final. Após a juntada de todas essas observações, precisei filtrar quais eram relevantes para a análise e quais eram repetitivas ou descartáveis.

Em síntese, primeiro foi feita a análise ampla e geral da obra. Em seguida veio a desconstrução do longa-metragem, cena a cena, para compreender o uso dos planos de câmera e da trilha sonora, interpretar as escolhas da direção e identificar quais mensagens tenta transmitir em complemento aos diálogos dos personagens. Por fim, a análise crítica e reflexiva é finalizada com a reconstrução do filme ao discutir a brutalidade da violência e a representação do trauma na linguagem da sétima arte.

4.1.1 Para Análise de Elementos da Fotografia

A fotografia no audiovisual consiste em diversos elementos que compõem uma cena a fim de construir, solidificar e se aprofundar na narrativa de um filme. Nesta monografia, alguns

aspectos da cinematografia serão analisados. São eles: planos e movimentos de câmera, enquadramento das cenas, iluminação e a composição de cores usados nos figurinos dos personagens.

Ademais, é necessário ressaltar que o enquadramento consiste nos elementos que compõem uma cena a fim de dar uma identidade única ou contribuir para a narrativa no roteiro. Enquanto o plano de câmera se utiliza do enquadramento para criar uma sequência progressiva de cenas.

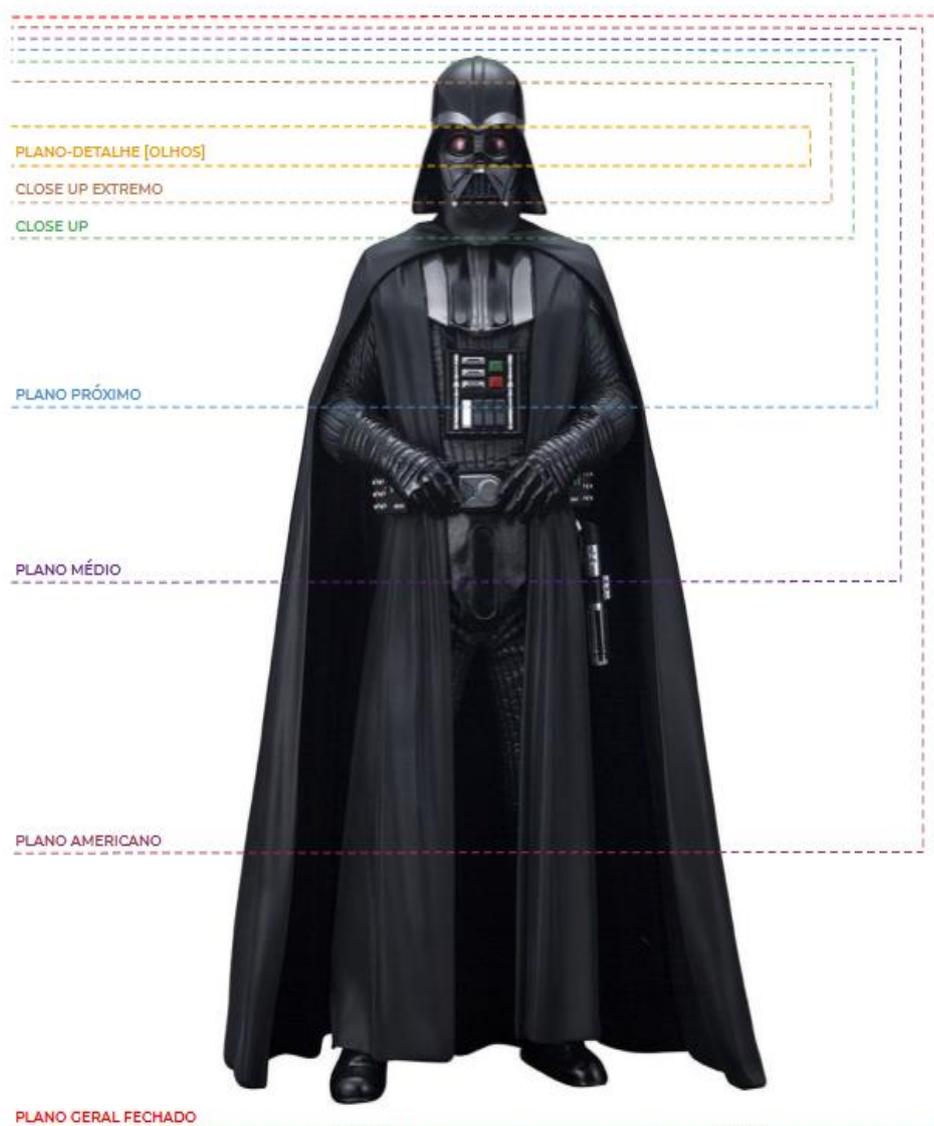
Para este trabalho, a opção metodológica segue a linha da análise poética, com ênfase na análise da imagem e do som que, de acordo com Penafria (2009, p. 7), é um tipo de análise que “pode ser designado como especificamente cinematográfico, pois centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos”. Sobre os planos de câmera em longas-metragens, as descrições utilizadas por Marília Mello Pisani (2013) em “A Linguagem cinematográfica de planos e movimentos” serão fundamentais para compor a análise da imagem de “O Pianista” (2002) e discutir a narrativa fotográfica criada ao longo do filme, bem como o apresentado na pesquisa de Rodrigo Carreiro em “A Linguagem do Cinema: uma introdução” (2021). São eles:

- **Plano geral:** visa mostrar grandes espaços, como a fachada de um prédio ou cômodos internos (quartos e salas), o que permite ao espectador uma visão ampliada e melhor compreensão do ambiente;
- **Plano conjunto:** enquadra o personagem junto com outros elementos da cena, como por exemplo: um personagem saindo do carro dentro de uma garagem ou quando dois personagens estão conversando em uma cozinha;
- **Plano americano:** emoldura os atores do joelho até a cabeça estabelecendo um campo de registro das ações;
- **Plano médio:** mostra apenas da cintura para cima e é muito comum identificar e mostrar a interação entre personagens, já que é mais intimista;
- **Meio primeiro plano (ou plano próximo):** filma do tórax até a cabeça e é usado para, em vários casos, diálogos sérios e privados entre os personagens;
- **Close (ou close-up extremo):** foca ainda mais no rosto do personagem, do queixo à testa. Este recurso existe para focar nas reações faciais e emoções dos personagens;

- **Plano detalhe:** enquadra recortes específicos de objetos ou personagens de forma bem próxima da câmera para que o público entenda que o que está sendo mostrado tem relevância para a narrativa e merece maior atenção.

A Figura 1 ilustra os enquadramentos de principais planos de câmera para deixar a diferença entre eles mais compreensível:

Figura 1: Planos de câmera



Fonte: Arte de Raphael Sagatio (Carreiro, 2021, p.110)

Pisani (2013) também destaca os movimentos da câmera, ou seja, os tipos de alteração de posições da imagem para mostrar novos planos ou focar em diferentes aspectos que auxiliam na construção da cena:

- **Travelling:** deslocamento lateral da câmera, esse recurso é muito utilizado para filmar veículos em movimento, como se estivesse dentro de um carro.
- **Panorâmica:** a câmera gira em torno do próprio eixo fixo a fim de mostrar outras perspectivas do cenário;
- **Câmera nervosa** é um conceito com o objetivo de mostrar os sentimentos dos personagens. Um exemplo recorrente é, quando o personagem está em um momento de fragilidade emocional, a câmera transparece isso por meio de um enquadramento instável, balançando de forma inconstante.

Carreiro (2021) ainda explica os três recursos com a função de influenciar a perspectiva visual do público, muitas vezes utilizados sob a percepção do ponto de vista de um personagem:

- **Câmera alta (ou ângulo alto):** filma em uma posição acima do personagem para indicar superioridade de quem está assistindo, trazendo a sensação de poder ou de um campo de visão vantajoso enquanto inferioriza o personagem registrado;
- **Câmera baixa (ou ângulo baixo):** fica posicionada abaixo do personagem e evoca o sentimento inverso, com o espectador sendo inferior, pequeno e mais vulnerável;
- **Câmera à altura dos olhos:** ela é posta na mesma altura do personagem, em uma posição de igualdade. Esse ângulo é usado para estabelecer empatia, identificação ou neutralidade entre os personagens e o espectador.

Outra pesquisadora a ser citada é Maya Deren, autora do texto “Cinema: o uso criativo da realidade” (2012). Nele, Deren, que também é diretora e fotógrafa, defende que o cinema não funciona apenas como uma retratação da realidade, mas que tem a capacidade de criar a sua própria; ou, melhor dizendo, transformar a realidade a seu favor de acordo com a mensagem que deseja propagar.

Assim, numa fotografia, começamos com o reconhecimento de uma realidade, e nossos concomitantes conhecimentos e atitudes entram em ação; só então o aspecto se torna significativo em referência a ela. A forma de uma sombra abstrata numa cena noturna não é entendida, até ser revelada e identificada como uma pessoa; a forma vermelho-brilhante sobre um espaço pálido que poderia, num contexto abstrato e

gráfico, comunicar um sentido de alegria, transmite algo completamente diferente ao ser reconhecida como um fermento. (Deren, 2012, p.139)

A produção de um filme pode manipular as emoções do espectador por meio de todos os recursos e elementos já citados anteriormente, mas Deren também menciona o uso de cores para a evocação de sentimentos. Ela mesma relaciona o vermelho com alegria como exemplo. Dessa forma, entende-se que o azul, a depender da escolha da direção de arte e de fotografia de um filme, o azul pode ser relacionado com tristeza e melancolia, o amarelo e laranja com um sentimento caloroso de segurança.

Segundo Carreiro (2021, p.125), “a cor possui duas funções: a estética e a narrativa. A segunda é mais importante. Um filme deve ser, antes de tudo, uma história bem contada. Ser bonito vem depois”. Dessa forma, a paleta de cores predominantes de um filme deve ser definida, antes das filmagens, pelo designer de produção – em acordo com o diretor – e a sua execução, durante as filmagens, é uma função atribuída ao fotógrafo. A cor tem uma função narrativa muito bem definida, capaz de tornar as cenas mais impressionantes e significativas. Ou seja, “a beleza plástica das imagens impressiona, mas elas só funcionam porque existe uma razão narrativa para isso” (Carreiro, 2021, p.126).

A escolha de cores é muito cuidadosa e deve obedecer ao conceito criado na pré-produção, como no filme “Tudo que o Céu Permite” (1955), de Douglas Sirk, em que as cores têm a importante função de sugerir o estado de espírito da protagonista: uma viúva (Jane Wyman) de meia-idade que se apaixona pelo jardineiro (Rock Hudson), mas é impedida pelos filhos de viver esse amor. Quando ela é filmada com o namorado, predominam as cores quentes (vermelho, amarelo, laranja). Mas, quando está com os filhos, as cores mudam para um padrão frio (azul, verde) (Costa apud Carreiro, 2021, p. 127). Ainda segundo Carreiro (2021, p.127), “a cor, diferente em cada vertente narrativa, ajuda o espectador a reconhecer automaticamente qual a história que está sendo contada”.

4.1.2 Sobre a Trilha Sonora

Quando falamos sobre a sonoplastia de um filme, estamos nos referindo a um dos artifícios mais fundamentais para a imersão do espectador na história. Planejar o momento

certo de introduzir alguma música de fundo ou sons de arredores (como passos de pessoas ou o barulho do vento) tem o intuito de produzir uma ambientação condizente com a narrativa, ou seja, um espaço que seja natural e crível para o público. Seja por música, sons ao fundo do ambiente ou sons provocados pelos próprios personagens em cena, todos esses elementos aparecem em momentos oportunos para fazer com que o espectador se relacione melhor com a história do filme e tenha uma experiência mais profunda enquanto estiver assistindo-o.

Carreiro (2021) estabelece que há diferença na aplicação do termo “trilha sonora” entre o senso comum e os produtores de cinema/pesquisadores. A maioria das pessoas relaciona esse conceito apenas com a música ou um álbum de músicas que são tocadas em filmes, séries e novelas. Já entre aqueles que trabalham e estudam cinema, a trilha sonora é composta por um conjunto de elementos: voz, ruídos e música.

Rodrigo Carreiro, junto com Débora Opolski, no artigo de 2022 “O espectro do som como ferramenta de análise fílmica”, apontam vários conceitos utilizados como ferramentas na composição de uma trilha sonora. Segundo eles: “Compreendemos a trilha sonora como todo o conjunto de sons do audiovisual, que inclui os diálogos, os efeitos sonoros nas suas mais variadas categorias e a música” (Carreiro e Opolski, 2022, p. 392).

O silêncio, em alguns casos, também é considerado como um quarto elemento da sonoplastia, apesar de ser considerada a ausência de um som. Carreiro (2021, p.86) explica que: “Existem pesquisadores contemporâneos que incluem até mesmo os silêncios nessa equação (COSTA F.M., 2008), pois embora o silêncio não seja som, mas a ausência dele, em muitos filmes o silêncio tem função narrativa”. Logo, são componentes da trilha sonora:

- **Voz:** são as falas dos personagens, suas vozes e a sonoridade produzida por eles nos diálogos e narrações;
- **Sons e efeitos sonoros:** são barulhos produzidos durante um diálogo de cena para torná-la mais imersível. São ainda divididos em:
 - BG (background) e BG-FX são categorias mais amplas de sons que compõem os barulhos de fundo de cena que não são o foco principal, mas aprofundam a ambientação. Por exemplo, durante uma cena de jantar, o BG é composto pelo som do tilintar dos talheres. Já o BG-FX é mais específico e dinâmico, como o som emitido por um trem ou um rádio tocando ao fundo. Os próximos recursos de sons e efeitos sonoros abaixo também podem, em alguns casos, se enquadrar como BG ou BG-FX.

- *Foley* são os sons provocados pela presença de pessoas e aparecem em três categorias: os passos (o caminhar dos personagens), a interação com os objetos (tocar) e o farfalhar da roupa. O filme “Cantando na Chuva” retrata da época de transição do cinema mudo para a produção de filmes com som, mostrando como a captação sonora das vozes e quaisquer movimentos influenciavam em tudo, como o farfalhar das roupas foi um problema por dificultar o uso de microfones tão próximos dos atores.
- *Hard effects* são os sons de fundo produzidos por elementos externos aos personagens e estão no extra campo da fotografia, ou seja, a fonte deste som não aparece na imagem, mas pode ser escutada. Como algumas cenas de explosões e de tiros em “O Pianista”.
- *Sound effects* não são produzidos pelo personagem ou pelos arredores que compõem o ambiente ou cenário, esse efeito funciona para melhor situar o espectador dentro do contexto do filme. Como a sonoridade produzida para amarrar a entrada e saída de *flashbacks* ou, também, sons de pássaros em ambientes abertos e sons de chuvas em dias nublados no filme.
- **Música:** executada por instrumentos musicais, são mais conhecidos, por exemplo, os temas musicais de “Star Wars”, “O Rei Leão” e “Titanic”. A música, muitas vezes, serve como introdução de personagens ou, também, para deixar uma cena mais dramática e comovente. Em “Star Wars”, a música do vilão Darth Vader é amplamente conhecida até mesmo por aqueles que não assistiram à saga. Já em “O Rei Leão”, um filme musical clássico da Disney, os personagens refletem sobre seus próprios sentimentos através de canções, o que deu origem a músicas populares como “Hakuna Matata” e “Ciclo Sem Fim”. O filme “Titanic”, referenciado até hoje em séries e outros filmes, teve Celine Dion eternizando a música “My Heart Will Go On” relacionada aos personagens Jack e Rose (Leonardo DiCaprio e Kate Winslet, respectivamente).
- **Silêncio:** como ausência do som, esse recurso é usado para criar momentos de tensão, aflição e ou, até mesmo, quando o impacto emocional do personagem é muito grande e pretende-se tirar o ar ou comover o público.

O silêncio considerado como um recurso da trilha sonora, por mais que seja a ausência de sons, ainda tem a funcionalidade de agregar na ambientação das produções audiovisuais. O conceito de ritmo também destaca a importância de se compreender o silêncio como parte da

ambientação sonora, uma vez que: “A existência do som possui uma relação intrínseca com o silêncio, com as pausas, porque o som começa a construir seus sentidos também pelos silêncios que o antecedem e o sucedem” (Carreiro, Opolski, 2022, p. 398).

Esses recursos favorecem sensações e percepções essenciais para que o público tenha uma experiência cinematográfica mais imersiva, como no filme “Os Outros” (2001), que se passa em uma casa afastada da cidade. A família que mora nessa casa começa a notar acontecimentos estranhos e sobrenaturais, e o silêncio no decorrer do filme é usado como ferramenta para criar uma sensação, tanto de solidão quanto de angústia. “Durante a apreciação, surgem várias hipóteses para explicar a ausência de animais em Os Outros. A ausência de pássaros e grilos poderia estar relacionada com a intenção de reforçar o isolamento da família e, por consequência, o medo que permeia aquele cotidiano” (Carreiro, Opolski, 2022, p. 403).

5. O CINEMA E A ELABORAÇÃO DO TRAUMA: ANÁLISE DE “O PIANISTA”

No livro “Catástrofe e Representação”, organizado por Arthur Nastrovski e Márcio Seligmann-Silva, Shoshana Felman escreveu o texto “Educação e Crise”, do qual se destaca o trecho que comunica diretamente com a autobiografia de Wladyslaw Szpilman: “Um ‘testemunho de vida’ não é simplesmente um testemunho sobre uma vida privada, mas um ponto de fusão entre texto e vida, um testemunho textual que pode nos penetrar como uma verdadeira vida” (Felman, 2000, p.14).

É por meio de relatos como os de Szpilman que temos a documentação dos horrores sofridos pelas vítimas perseguidas durante a Segunda Guerra Mundial e a crescente perseguição de minorias e inimigos políticos do regime do Nazifascismo. Filmes como “O Pianista” fazem com que esses testemunhos, mesmo que dramatizados e adaptados para chamar atenção de novos consumidores da história, fiquem conhecidos mundialmente pelo grande público do cinema. No caso do longa-metragem analisado nesta monografia, se comparado ao livro, é uma obra muito fiel ao material original, até mesmo retratando cenas idênticas às descritas por Wladyslaw Szpilman.

Assim como no livro, o filme “O Pianista” (2002), tem Szpilman (interpretado por Adrien Brody) como foco principal e condutor da narrativa. Para situar o espectador na época retratada, o filme começa com imagens em preto e branco remetendo ao início dos anos de 1940 na Europa. Tudo correndo ao som de um piano ao fundo que já se conecta com a cena seguinte para mostrar o narrador desta história: o pianista polonês judeu Wladyslaw Szpilman que sobreviveu ao governo nazista. Mostrá-lo tocando o piano logo no início serve para identificar a profissão do personagem narrador: músico.

O primeiro plano em detalhe é utilizado para focar nas mãos de Szpilman dedilhando as teclas do piano para, em seguida, fazer um corte e mostrar, em plano conjunto, quem estava nos bastidores na rádio em que o pianista trabalhava. E então a tensão é imposta ao espectador de forma súbita com o som de uma bomba interrompendo a sessão de música, assim servindo para demonstrar como era a rotina das pessoas que viviam no ambiente da guerra.

É preciso também estabelecer a utilidade das cores no filme “O Pianista”. Os tons mais quentes, sempre iluminados por uma luz amarelada, são utilizadas em objetos, lugares e pessoas que se identificam com segurança e acolhimento, aparecendo em paredes, móveis de

madeira e roupas marrons, vermelhas ou alaranjadas. Já em momentos de perigo e instabilidade, o preto e o azul estão em abundância.

A direção mostra o que se passa internamente na mente do personagem principal, refletindo a forma como ele vê o mundo ao seu redor naquele momento em específico da construção narrativa. Assim, acompanha o ponto de vista de Wladyslaw Szpilman, mostrando representações que ilustram e evidenciam a sensação percebida por ele. Essa escolha da fotografia do filme sobre a utilização das cores exemplifica claramente um dos relatos – presentes em “As últimas testemunhas”, de Gália Spannóvskaia – de uma menina que tinha cerca de sete anos de idade durante a Segunda Guerra Mundial:

A memória tem cor...

Eu sempre me lembro do que aconteceu antes da guerra em movimento, tudo se move e muda de cor. Em geral, cores vivas. Já a guerra, o orfanato: parece que tudo parou.

E as cores são cinzas. (Aleksiévitch apud Spannóvskaia, 2018, p.269)

Um exemplo prático disso no filme é logo nessa primeira cena da rádio, o ambiente todo deixa de ser iluminado pela cor amarela quando é atingido por uma das bombas. A partir desse momento, as luzes passam a ser mais cinzentas e brancas, o que dá destaque para a primeira aparição da personagem Dorota (Emilia Fox), que veste roupas laranjas em contraste com as paredes e chão cinza. Nessa cena, a personagem ainda não havia sido apresentada, mas a fotografia (composição de cores) reforçam a gentileza que ela oferece a Szpilman e já adiantam ao espectador que essa personagem tem importância e é confiável.

A coloração quente retorna quando a família de Wladyslaw Szpilman é apresentada. Composta pelo pai (Frank Finlay), pela mãe (Maureen Lipman), a irmã mais velha Regina (Julia Rayner), a irmã mais nova Halina (Jessica Kate Meyer) e o irmão Henryk (Ed Stoppard), todos usam alguma peça de roupa que, em maior ou menor proporção, varia entre marrom, amarelo, laranja e vermelho, com o intuito de trazer a visualidade de um lar confortável, mesmo em tempos inseguros de guerra.

Sempre que Szpilman está em cena, planos médios e de conjunto são ferramentas para deixá-lo em destaque, até mesmo em momentos com vários personagens. Na cena de apresentação da família, a câmera enquadra esses personagens próximos uns dos outros (Ver Figura 2). Com exceção do pianista, nenhum deles é filmado sozinho por muito tempo, como

na cena em que eles escutam o anúncio na rádio de que “a Polônia não está mais sozinha”, afirmando que mais países aliados se juntaram contra a Alemanha.

Figura 2: Família em tempos de guerra

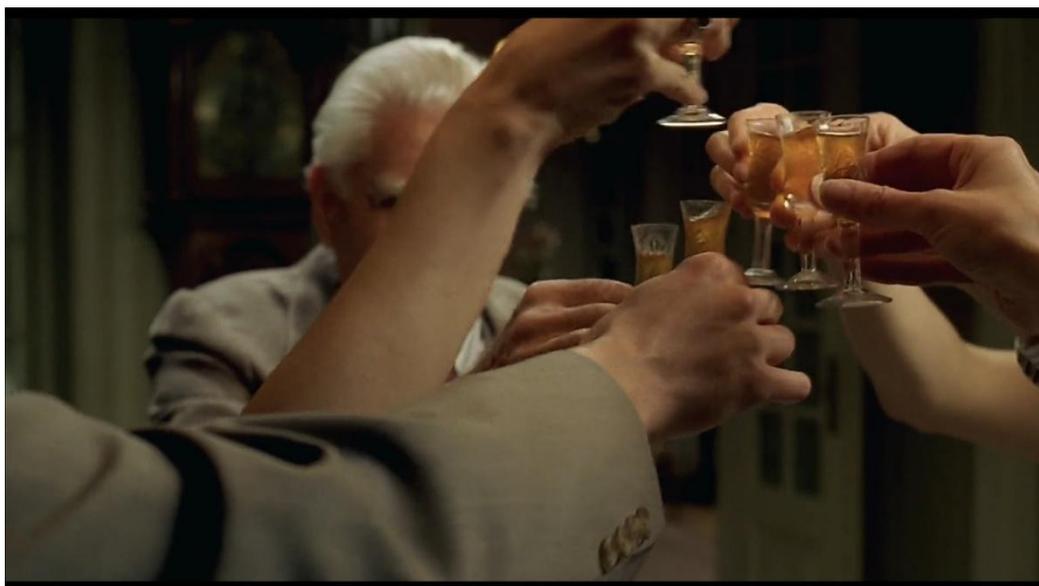


Fonte: Minutagem 4min 13s (O Pianista, 2002). Disponível em <
<https://images2.fanpop.com/image/photos/8800000/The-Pianist-photo-the-pianist-8868553-871-584.jpg> >
Acesso em 23/09/2024

O corte seguinte foca na comida colorida e vai se afastando para mostrar toda a família aliviada ao pensar que não precisa mais fugir. Vale apontar que há sempre um destaque nos alimentos ao longo do filme, já que eram escassos naquela época, então a coloração mais saturada dá ênfase na importância que a comida possui ao longo do filme inteiro.

Com o uso de plano detalhe, há uma centralização no brinde que eles fazem (Ver Figura 3), durante o jantar em que a família Szpilman comemora o andamento da guerra, com a luz de cor amarela iluminando o líquido acobreado das taças. Porém a cena é logo cortada para um plano aberto mostrando soldados marchando por lugares destruídos, sob um filtro de câmera mais opaco.

Figura 3: Brinde da vitória



Fonte: Minutagem 4min 51s (O Pianista, 2002)

A esperança está esvaziando rapidamente, como demonstra o diálogo da família sobre onde esconder o dinheiro em que cada um apresenta uma ideia diferente de onde colocá-lo. Nessa discussão, todos dispensam a ideia dos outros de forma desdenhosa e às vezes um pouco mais agressiva, representando o medo provocado pelo avançar da Segunda Guerra Mundial e como isso afetava o íntimo e as relações entre as pessoas, inclusive familiares.

Outra cena que mostra a família reunida registra o momento em que ficam sabendo do novo decreto que determina a todos os judeus a utilização do emblema da estrela de Davi em azul preso no braço direito. Nesse momento, eles estão mais unidos do que na segunda aparição – quando discutem sobre o dinheiro –, pois a comoção exige a união da família. Porém, menos unidos do que na primeira cena, quando escutam as boas notícias da guerra pelo rádio. Apesar de unidos em cumplicidade, não há celebração e a iluminação está mais fechada no ambiente envolvido pela parede em tons verde-acinzentados, pois a notícia é tenebrosa e indica a tendência de piorar (Ver Figura 4).

Figura 4: Más noticias



Fonte: Minutagem 10min 11s (O Pianista, 2002)

A comprovação do caráter de Dorota, apresentada nos primeiros minutos do filme, aparece quando há um encontro entre ela e o protagonista. O plano geral é usado até que eles se aproximam da câmera, que não fica parada, ela pende de um lado para o outro como se caminhasse junto dos personagens. O foco final da sequência enquadra o casal de forma mais aproximada após eles se depararem com um Café que não aceita a entrada de judeus. A cena retrata uma conversa mais privada de crítica ao governo, ou seja, o que foi mostrado de forma visual com o vestido laranja e algumas palavras gentis de Dorota, é reafirmado quando ela se diz ultrajada por essas políticas de segregação.

Já outra cena do filme, em plano mais aberto ao filmar a rua, é mostrada a agressão policial contra os judeus, algo recorrente na época. As pessoas que presenciaram o ato não pararam de caminhar e duas mulheres chegaram até a mudar de calçada. Essa construção da cena traduz uma forma de referenciar a normalização que havia com o tratamento do povo judeu residente da Polônia na época em que a Alemanha Nazista havia conquistado o controle do país.

Para mostrar a diferença de conforto, logo após esse momento, o plano americano retorna ao focar em Szpilman, em um ambiente composto e iluminado por cores quentes,

dedilhando o piano na sala de sua casa (Figura 5). Até agora, essa cena e a cena inicial foram as únicas que tiveram a presença de música, executada apenas no piano.

Figura 5: Um lugar acolhedor



Fonte: Minutagem 12min 5s (O Pianista, 2002). Disponível em < https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BMTQ3NzcyMDk0N15BMTI5BanBnXkFtZTcwOTYxMTIyMw@@._V1_.jpg >
Acesso em 22/09/2024

Todas as cores de conforto se esvaem, dando espaço para o filtro opaco, na hora que a família do protagonista precisa vender o piano. Dois irmãos e o comprador estão negociando o valor do piano mais próximos ao instrumento (Ver Figura 6), enquanto Szpilman sequer aparece na cena, indicando que prefere se manter distante em um momento tão difícil. Sua única fala é: “Leve-o [o piano]”.

Figura 6: Venda do Piano



Fonte: Minutagem 13min 41s (O Pianista, 2002)

A cena seguinte é apresentada em plano geral para filmar os judeus fazendo a mudança para os guetos em 31 de outubro de 1940. A coloração é cinzenta e Dorota observa essa migração à procura de Szpilman. Novamente ela aparece com um pouco de mais cor, porém é um marrom escuro, já que a situação é carregada de pesar, mesmo que a personagem seja uma figura representativa de acalento. A família Szpilman se muda para o novo apartamento, um lugar em sua maioria cinzento com apenas um resquício de cor, já que a família ainda está unida.

Na sequência, a câmera alta é utilizada a fim de mostrar a visão que eles têm do alto do apartamento sobre as pessoas construindo os muros que limitam o gueto. Para demonstrar a passagem de tempo, há um corte para novo plano aberto, porém com o muro já todo construído, com placas e cercas de arames instaladas na parte de cima. No filme é retratada uma das táticas de contrabando no gueto, quando as pessoas de fora do muro assobiavam – como um sinal combinado – e jogavam pacotes para as pessoas de dentro.

Nesse cenário, Szpilman continua caminhando sem dar atenção para o que estava acontecendo, uma vez que a situação já fazia parte da sua rotina, porém ele interrompe seus passos para ajudar um garoto que ficou preso ao tentar atravessar por um buraco embaixo do muro. O menino é morto pela polícia nazista do lado oposto do muro que o personagem principal está, o meio primeiro plano junto da câmera nervosa são usados nesse momento de fragilidade emocional. Sabemos que está emocionado pela proximidade da câmera ao filmar

as expressões carregadas de pesar interpretadas por Adrien Brody, porém, como a violência está presente no cotidiano, ele deixa o corpo no buraco e segue seu caminho.

Nas cenas da família Szpilman, tem sempre um contraste com a câmera muito próxima dos personagens. O jantar familiar é interrompido quando um carro da SS é ouvido na rua e estaciona no prédio em frente ao que eles moram. A filmagem do momento de refeição é cortada para uma de câmera alta e de plano aberto (visão da família) para mostrar as pessoas do outro prédio apagando as luzes com o intuito de se esconder – mostrando que estão acostumados com o que está por vir –, o que já indica ao espectador que há algo de errado antes mesmo de acontecer.

A cena começa filmando o andar térreo do prédio da frente acendendo as luzes por ordem dos soldados, e vai passando para os andares de cima até estar na mesma altura que os Szpilman se encontram. Ali, há outra família jantando, não muito diferente deles, mas que acaba assassinada. Esse momento passa a mensagem para o espectador que esse destino pode acontecer com qualquer um dos personagens a qualquer momento, todos estão em pé de igualdade quando se trata do perigo da guerra, principalmente aqueles que são subjugados pelo Estado Nazista.

A maioria dos momentos em que o filme representa a brutalidade nos guetos, filma com normalidade o abuso sofrido, o que serve para nos chocar, pois não vivenciamos tamanha violência extrema em época de guerra e nem como ela já fazia parte do cotidiano daquelas pessoas. No entanto há momentos descritos no livro que ganham destaque no filme com o intuito de marcar essas experiências para o público, assim como marcaram Szpilman ao ponto de descrevê-los com mais detalhes em sua autobiografia. Exemplos disso são a sina do menino que o pianista tentou salvar e a cena da família vizinha sendo assassinada a sangue frio.

O filme avança por dois anos, mostrando que os judeus estão se mudando de novo e os nazistas estão filmando a migração forçada a fim de obter conteúdo para as propagandas da época. Durante a mudança dos judeus, tudo é em plano aberto para mostrar a quantidade de pessoas na mesma situação. Quando foca na família, o plano vira conjunto para o público identificar os personagens, que agora estão trabalhando em catalogar e se livrar de objetos abandonados pelos antigos moradores.

Como Márcio Seligmann-Silva afirma em “Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina”, por mais que ele esteja se referindo a fotos, o seguinte trecho condiz com as escolhas de direção

de “O Pianista”: “A fotografia, enquanto técnica, máquina de registrar o instante, arrancando-o da continuidade do tempo, congelando um momento com seu olhar de Medusa, pode ser aproximada da cena do trauma” (Seligmann-Silva, 2010, p.312).

As cores quase se esvaem completamente quando todos os judeus são comandados a sair do galpão onde moram temporariamente para que o exército faça uma seleção de novos trabalhadores. Tudo está escuro, não apenas por conta da possibilidade da morte, mas também pela possível separação da família, como de fato acontece já que Henryk e Halina, irmãos de Szpilman, são escolhidos e levados. Os dois irmãos chegam a se reencontrar com o resto da família quando estes vão embarcar no trem para os campos de extermínio. A caminho do embarque, o protagonista é salvo por um conhecido que trabalhava na polícia. Ele é arrastado para longe da família e se vê obrigado a correr e se esconder a fim de salvar a própria vida.

Agora, sozinho, o momento de solidão e contemplação de Szpilman termina rapidamente quando ele se encontra com um amigo que estava escondido dentro do palco do mesmo café onde trabalhou. É importante apontar a ironia da situação, pois aquele mesmo palco em que o pianista se apresentava e era reconhecido por seus dons, passa a servir como esconderijo para não ser descoberto pelos nazistas. Registrado em meio primeiro plano com apenas os dois personagens se escondendo no escuro, a cena muda para um plano aberto e bem iluminado, a fim de ilustrar um outro recomeço. Sem cores quentes, pois é mais um dia sem família, Szpilman usa roupas azuis que condizem com seu estado emocional melancólico.

Ele, agora, trabalha nas construções de prédios sob supervisão da polícia e dos soldados nazistas. Quando ele e os outros prisioneiros saem do alojamento onde ficam confinados para trabalhar, toda a imagem fora do gueto é muito iluminada pelo sol e há mais elementos coloridos no cenário, com a intenção de mostrar como a vida daqueles que não eram perseguidos e segregados seguia normalmente. Isso é trazer, por meio da visualidade do ambiente do filme, o grande contraste de uma realidade para outra. Também é nessa cena que uma antiga amiga de Szpilman é introduzida para o público, Janina (Ruth Platt), vestindo cores claras para representar uma esperança de fuga para Szpilman.

Quando não é indicado pela mudança das datas escritas na tela, outro tipo de indicação de passagem de tempo são as estações do ano, já que na metade do filme o chão está coberto de neve. Isso indica que Szpilman, enquanto trabalhava na área de construção, tornou-se também parte do grupo que ajudava no contrabando de armas para fortalecer a resistência contra o Estado Nazista. O meio primeiro plano, junto do detalhe, mostra o cuidado e a aflição

que Szpilman sentia ao tirar e guardar as armas recebidas dentro dos sacos de batatas, focando no rosto e nas ações dele. O protagonista se mantém vigilante, com um olhar atento variando entre a porta, caso algum soldado apareça, e as próprias mãos que trabalham rapidamente para encontrar as armas e escondê-las nos bolsos.

Existe um paralelo dessa situação com a cena do contrabando nos guetos, em que Szpilman se mantinha calado quando presenciava esse ato ilegal, sem participar ou delatar ninguém. Agora é o protagonista que está do lado de fora do muro jogando armas para dentro do gueto e a câmera o segue por trás, em posição inversa à da primeira cena. O filme ainda retrata mais algumas situações traumáticas que Szpilman passou nesse período em que trabalhava nas construções, como: quando ele quase foi descoberto por um soldado enquanto auxiliava no contrabando dos guetos; quando ele e outros prisioneiros foram obrigados, por um soldado bêbado, a cantar na noite de ano novo e foi escolhida, em um ato de rebeldia, a música “Hej strzelcy wraz!” que fala sobre o orgulho do exército polonês. No livro, Wladyslaw Szpilman relata como a presença da música foi presente em seu pensamento durante a rotina de quando fazia trabalhos forçados.

Somente hoje, quando me lembro daquela cena, me dou conta da sua tragicomicidade. Naquela noite de São Silvestre, no meio da rua de uma cidade onde qualquer demonstração de patriotismo polonês era punida com a morte havia anos, marchávamos — um pequeno grupo de judeus maltrapilhos cantando impunemente e a plena voz: “Hej strzelcy wraz!”. (Szpilman, 2023, p. 123)

Composta em 1863 por Władysław Ludwik Anczyem, um lituano que morou e faleceu na Polônia, a música “Hej strzelcy wraz!”⁵ traz uma mensagem sobre a bravura dos guerreiros poloneses – soldados e atiradores – que protegem sua pátria e fazem justiça para mães e viúvas que perderam aqueles mortos em combate. Ao interpretar essa música no filme, Szpilman exemplifica como a música e a arte podem ser usadas como forma de resistência e de reafirmação de identidade em meio a um governo que tenta generalizar grupos minoritários como se fossem números que precisam ser riscados de uma lista.

Para mostrar de forma sutil como era a vida de muitos que não viviam perseguidos pelos nazistas, no cenário de fundo desta cena vê-se a janela iluminada de uma casa comum

⁵ Tradução: “Ei, atiradores, juntos!” ou “Marcha dos atiradores”

onde se destaca uma árvore de Natal. Dessa forma, cria-se um contraste com os prisioneiros cantando uma música de resistência no meio da noite fria.

Após um tempo de planejamento entre o protagonista e um dos prisioneiros, o pianista consegue fugir. Para isso, Szpilman se livra da faixa da estrela de Davi para se fazer passar como não-judeu e a câmera foca nele escondendo o braço direito para que os soldados não percebam. Ele se encontra em uma rua escura e azulada quando começa a seguir uma mulher, Janina, que o leva para um lugar seguro. Para reafirmar que está em um refúgio, assim que a entrada do prédio entra na visão da câmera, o saguão é iluminado por uma luz amarelada e acolhedora que contrasta com o escuro do luar.

No reencontro, Janina está alguns degraus acima para indicar sua posição privilegiada na sociedade. O ângulo elevado da personagem também representa o poder que ela possui de salvar o protagonista. Na sequência, Szpilman sobe um degrau e ela desce um, sugerindo que os dois podem se ver como iguais. Ao entrar no apartamento, a iluminação alaranjada traz a sensação de aconchego e proteção. O plano conjunto da câmera, junto do plano médio, sempre deixa um espaço confortável para as duas pessoas aparecerem, evidenciando a proximidade deles. Outro momento que marca o fim do período de Szpilman como prisioneiro é a câmera em primeiro plano focando em Janina queimando no fogão da cozinha as antigas roupas que ele usava para trabalhar nas construções.

O plano geral da filmagem seguinte, na noite escura e azulada, indica que a segurança e o conforto da casa de seus amigos chegaram ao fim. Mesmo quando ele passa para outro abrigo, a iluminação é mais fraca, mais próxima de ser branca, já que agora o pianista é ajudado por um conhecido de Janina, um homem mais distante chamado Marek Gebczynski, interpretado por Krzysztof Pieczynski. O ambiente é seguro, porém não é confortável, o que é reforçado quando Marek abre um esconderijo, atrás de uma estante, onde guarda armas e bombas. Ele não vê outra escolha senão dormir escondido ali com bombas aos seus pés.

Dali, Szpilman é levado para um apartamento da família de Janina, onde poderia morar sozinho e em silêncio. Após passar tanto tempo aprisionado em guetos e no campo de trabalho, ele se vê aliviado por poder observar – com certo distanciamento, pois ainda se encontra em uma situação instável – o movimento da cidade mais uma vez, chegando até mesmo a apreciar a briga dos vizinhos que ecoam pelas paredes.

O período deste refúgio terminou com Marek avisando que Szpilman precisava sair do apartamento, pois agora ele próprio também era um foragido. A filmagem intercala de

plano médio para meio primeiro plano assim que a notícia que Janina e Andrzej foram presos; ou seja, essa notícia – assim como a câmera – atingem o pianista de forma mais íntima e intensa, pois foram seus amigos que sofreram as consequências.

O fim de sua segurança é declarado também pela falta de cores na cena. Depois, pela falta de comida. E, também, ao ecoar alto o barulho de quando Szpilman quebra alguns pratos, o que faz a sua vizinha parar de tocar piano. O silêncio dela representava perigo ao perceber que o apartamento ao lado não estava vazio. Por fim, Szpilman se vê obrigado a fugir novamente, e, quando ele consegue correr para fora do prédio, está de volta ao frio do inverno e às ruas escuras e azuladas.

Ele vai em busca de abrigo em um endereço que lhe foi indicado caso estivesse em perigo. Era a casa de Dorota, mais uma vez representada com roupas e em ambientes nas cores quentes. Nesse reencontro, mesmo estando sentados um de frente para o outro, a câmera não emoldura os personagens lado a lado ou um de frente para o outro. Ela corta para meios primeiros planos que alternam, ora em Szpilman com as costas de Dorota mais próximas da câmera, mas desfocadas, e ora o inverso (Ver Figura 7). Essa direção mostra que, desde a primeira vez em que saíram juntos no começo do filme (anos antes na cronologia da vida de Wladyslaw Szpilman), existe um afastamento entre eles causado pelas circunstâncias da guerra.

Figura 7 - Reencontro com Dorota



Fonte: Minutagem 1h 31min 2s (O Pianista, 2002)

Na hora em que Szpilman é levado para seu novo refúgio, a câmera filma por trás dos ombros dele e do marido de Dorota, Michal Dzikiewicz (Valentine Pelka), que tenta abrir a porta sem fazer barulho. Já a cena seguinte registra o protagonista sozinho no apartamento e sua primeira ação é checar o piano empoeirado que está no canto de uma parede.

Um novo personagem entra na história e já é logo introduzido como alguém não confiável, porque sorri e demonstra animação ao conhecer Wladyslaw Szpilman, quando a situação requer seriedade acima de tudo. A reação e os cumprimentos de Szalas (Andrew Tiernan) acabam por se distinguir dos demais amigos de Szpilman. Outra indicação sobre o seu verdadeiro caráter é que ele veste roupas cinzas, o que o difere dos outros personagens que ajudaram o protagonista, sempre com vestimentas que remetem a cores quentes.

Na sequência, outro paralelo acontece no filme: mais uma cena de brinde para comemorar o declínio da Alemanha no andamento da guerra. Dessa vez, porém, o líquido não tem cor acobreada como era com a família de Szpilman, ele é totalmente transparente e o pianista não aparece segurando nenhum copo para brindar (Ver Figura 8).

Figura 8: Aliado por necessidade



Fonte: Minutagem 1h 38 min 8s (O Pianista, 2002)

Para indicar nova passagem de tempo, Szpilman é mostrado com a barba e o cabelo grandes. A fim de mostrar o quão solitário está, a trilha sonora de apenas um instrumento retorna enquanto a câmera alterna entre o primeiro plano do rosto de Szpilman e a câmera alta mostrando o hospital que fica em frente ao seu apartamento, único campo de visão que ele possui.

O período que Szpilman passou escondido fora dos guetos era muito mais confortável que a vida nos campos de trabalho na construção, mas não desprovido de desafios. Isso é comprovado com uma cena em que ele cozinha feijões contados para comer. Ele também vende seu relógio para comprar alimentos, cena marcada pela frase: “comida é mais importante que o tempo”.

Há mais uma passagem de tempo sutil para marcar o porquê Szalas não era confiável: Em uma cena o protagonista recebia comida dele e, na cena seguinte, só restava uma batata mofada, tudo por má-fé de Szalas que angariou fundos em nome de Szpilman e depois fugiu com o dinheiro. Após meses sem visitá-lo, Dorota – vestindo um casaco marrom de destaque – consegue ir até o apartamento para checar o estado de Szpilman. Ela o encontra doente e pede ajuda a um amigo médico para tratá-lo às escondidas. Quando Szpilman já estava recuperado, seu refúgio é destruído e ele se vê mais uma vez fugindo para se esconder. Quando entra no hospital, agora abandonado, o lugar escuro e sombrio só ganha cor com o nascer do dia. Ali passa a ser seu novo esconderijo, pois existem restos de comida, água – mesmo que suja – e é onde, à noite, ele improvisa uma fogueira. Esse fogo representa sua vontade de viver persistindo contra a iminência da morte, vista como a noite escura e azulada.

Ele consegue um abrigo precário e temporário em um hospital abandonado, porém logo precisa sair de lá antes que seja encontrado pelo exército nazista. No momento em que ele acaba de fugir do hospital que foi incendiado pelos alemães é uma das únicas vezes que o grande plano geral é usado com Szpilman presente na cena (Ver Figura 9). O pianista é filmado mancando em uma rua cheia de casas e prédios completamente destruídos. Essa cena mostra que Szpilman foi apenas uma das muitas vítimas desse conflito, não de forma a menosprezar seu sofrimento, mas de mostrar que milhares também foram atingidos pela Segunda Guerra Mundial e pelo Estado autoritário da Alemanha Nazista.

Figura 9: Um homem no meio da guerra



Fonte: Minutagem 1h 56min 9s (O Pianista, 2002)

A câmera não fica estável enquanto Szpilman procura comida de casa em casa ou, melhor dizendo, de destroços em destroços. A única cor que se destaca é quando ele encontra uma lata fechada de comida que tem estampada uma imagem de vegetal verde, novamente sinalizando vida, mas dessa vez seria combatendo a fome. A filmagem da câmera nervosa só se estabiliza quando o protagonista congela ao escutar um piano sendo tocado no andar abaixo de onde ele está escondido. Isso marca o início de uma das cenas mais famosas de “O Pianista”: Szpilman tenta abrir a lata de comida e, ao fazer um pequeno furo, ela escapa de suas mãos e, seguindo em plano detalhe, mostra a lata rolando com o líquido vazando. Essa sequência cria um prenúncio da chegada do capitão do exército alemão, Wilm Hosenfeld (Thomas Kretschmann).

O enquadramento da câmera se ergue da lata para mostrar um degrau de escada e, em seguida, as botas do soldado. A câmera vai subindo e abrindo até virar um ângulo de câmera baixa quando o enquadra da cintura para cima. Essa construção narrativa evidencia a diferença de poder que o capitão tinha a mais que o pianista, indicando a superioridade de um contra a insignificância do outro. Hosenfeld convida Szpilman a tocar piano quando este afirma que era músico. Dessa vez, a luz escura e azulada é usada como um holofote que ilumina Szpilman ao piano – como se fosse a luz de um palco –, já que sua vida, nesse momento, depende dessa

ação e seu desejo de sobreviver é o que também ilumina a noite (Ver Figura 10). O plano americano corta parte do capitão, mas sempre mostra sua cintura e mão, representando novamente o poder.

Figura 10: Noturno em dó menor



Fonte: Minutagem 2h 4 min 40s (O Pianista, 2002). Disponível em <
<https://www.cafecomfilme.com.br/media/k2/galleries/3869/02.jpg> > Acesso em 22/09/2024

A câmera alterna entre esta imagem e a reação do capitão para acompanharmos o momento em que ele decide poupar o pianista e é iluminado pela lua da noite escura também: são duas almas solitárias da guerra que se encontram pela música. Mesmo quando ele se afasta do pianista para sentar em uma cadeira, o casaco e o chapéu do exército estão apoiados no piano perto de Szpilman para simbolizar sua presença. O plano detalhe é focado nas mãos do pianista e depois em seu rosto para marcar sua expressão cansada e sofrida, mesmo percebendo que sua vida foi salva graças à sua habilidade no piano, já que Hosenfeld decide poupá-lo.

Wilm Hosenfeld vai embora de carro e Szpilman volta para seu esconderijo, onde finalmente se permite chorar e é a segunda vez que ouvimos suas lamúrias e soluços ao longo de todo o filme – a primeira foi no momento de separação da família. Há um corte para a manhã seguinte, com plano médio mostrando soldados alemães guardando o prédio onde Szpilman está escondido. As cores voltam, pois já anunciam o final da guerra cada vez mais próximo, junto com a derrota da Alemanha.

Quando o capitão vai entregar a comida para o pianista – que novamente é mostrada com cores mais destacadas, a fim de exaltar o quão a comida é desejada e preciosa para ele –, as posições se invertem. Wladyslaw Szpilman está em um local mais elevado e Hosenfeld está no andar de baixo, pois já sabe que perderá a guerra. Em seu último encontro, os dois estão em posições niveladas, frente a frente. Sempre que o rosto de um é mostrado, as costas do outro é colocada mais próxima da câmera já que os dois estão em lados opostos da guerra, ainda que tenham um acordo de silêncio para manter a vida do pianista a salvo.

No momento em que Szpilman descobre o fim da guerra – pelo carro da Rússia passando na rua tocando um hino (novamente a música trazendo boas notícias) –, ele está distante da câmera até o momento que, por estar usando o casaco que Hosenfeld lhe deu, precisa gritar que é polonês e não alemão. Então ele entra em plano médio, mais próximo, com o intuito de dar ênfase ao protagonista reafirmando sua identidade.

Na cena em que os soldados alemães aparecem em um campo, agora prisioneiros do exército russo, não há música ou conversa, pois, ao contrário daqueles que esperavam o trem sem saber o que aguardar, eles já sabiam o que a derrota significava. Hosenfeld tem sua última aparição ao pedir que um dos ex-prisioneiros dos campos de concentração, também músico antes da guerra, peça ajuda a Szpilman em seu nome. Na sequência, em um plano geral, o amigo de Wladyslaw Szpilman mostra onde era o lugar que o Wilm Hosenfeld estava confinado junto com os outros. Dessa vez, o verde vivo das plantas está em evidência, assim como o calor do sol e o barulho dos animais, agora que não há mais vestígios dos prisioneiros e foi declarado o fim da guerra.

5.1 Lugares de Silêncio

Logo na primeira cena do protagonista no filme, já somos ambientados em um conflito de guerra. Mesmo Wladyslaw Szpilman se recusando a interromper a execução da música, o som do piano não é mais predominante na sonoplastia, pois são ouvidas explosões de bombas, bem como a reação e o som provocado pelas ações das pessoas que trabalham na estação de rádio. Esse momento já logo estabelece um dos principais temas, tanto do filme quanto do livro: a resistência por meio da música que não será interrompida, independente da guerra.

“O Pianista” acaba por ter muitos momentos a mais de *foley* e *hard effects* (sons e efeitos) do que de música nas cenas. Quando um instrumento musical aparece na trilha sonora é sempre distante, como se alguém estivesse tocando em uma outra sala ou fora do cenário que aparece na tela. De certa forma, essa construção dá a entender a forma como Szpilman sentia-se distante de suas paixões em decorrência da guerra. Não importa o quanto ele amasse o piano, os sons da guerra sempre soariam mais altos.

Ao falar de “O Pianista” e sua trilha sonora, assim como de um dos temas desta monografia que é o uso do silêncio ao longo do filme, é necessário começar pontuando que não se trata de um silêncio absoluto, mas da ausência da música ao adaptar em longa-metragem a vida de um músico. Antes, destaca-se o uso dessa ausência de som, já que os momentos de silêncio precisam ser calculados. Por exemplo, na composição de uma música, há espaços no tempo e ritmo dedicados para dar foco na voz do cantor ou em algum instrumento ou em outro efeito sonoro, isso tudo a fim de causar uma experiência mais impactante para o ouvinte.

Sobre essa tática aplicada em um longa-metragem, cabe à pós-produção, durante a montagem e edição, compreender e identificar os momentos em que é necessário o uso das músicas, ou dos sons dos personagens, ou dos barulhos do ambiente externo. No caso de “O Pianista”, principalmente em momentos nos quais o personagem está se escondendo, o silêncio torna-se essencial para que o espectador entenda que qualquer barulho produzido por Szpilman (*foley*) significava um risco de ser descoberto.

As únicas exceções são quando o protagonista está literalmente tocando o piano ou apenas imaginando a si mesmo dedilhando o instrumento musical. Essa foi uma forma de escancarar para o espectador alguns momentos tão cruciais na vida de Szpilman, revelando a importância que o som das teclas brancas e pretas tem no emocional de alguém que foi confinado e precisou se manter escondido por anos, a fim de não morrer. Em sua autobiografia, ele relata como sua visão de mundo está intrinsecamente interligada com a música:

Havia a linha defensiva do rio Marne onde tudo deveria parar, assim como na fermata do segundo movimento do Scherzo em si bemol de Chopin, e onde os alemães, no mesmo ritmo oitavado em que conseguiram avançar tão rapidamente, bateriam em retirada recuando até as suas fronteiras, depois ainda mais longe, até o acorde final da vitória dos Aliados. (Szpilman, 2023, p. 47)

Nesse trecho do livro, o autor narra um momento em que reuniu os amigos em casa, junto com sua família, para acompanhar as notícias sobre o andamento na guerra. Além de utilizar-se de seus conhecimentos sobre música para compreender os movimentos da guerra, o pianista e todos os presentes comemoraram as informações que receberam tocando seus respectivos instrumentos. É importante ressaltar que a cena foi adaptada de forma diferente para o cinema, ao invés de ter amigos para celebrar o andamento da guerra, apenas a família Szpilman estava presente.

A música presente no filme, sendo tocada em volume mais baixo que os *hard effects*, é um recurso utilizado em alguns momentos do longa, como na cena em que a família Szpilman acabara de ser realocada novamente dentro do gueto. As ruas são mostradas sempre cheias de pessoas e há um breve foco em um menino que chora pelo pai morto em seu colo. As pessoas continuam a passar pelos dois sem oferecer auxílio, enquanto a trilha sonora é composta principalmente por violinos, com seu som lamurioso. A melodia é breve, não muito alta e sempre distante a fim de invocar o sentimento de vazio e desesperança.

Um dos momentos mais marcantes de “O Pianista” é quando a câmera filma o local em que Szpilman e sua família esperavam pelo trem. Dali, todos foram enviados para os campos de extermínio, exceto o protagonista. Dessa vez, o mesmo plano geral de câmera alta que mostra aquele espaço – por trás das grades de metal acima do muro – é acompanhado pela trilha composta apenas pelo som de um violino solitário. Não tem mais conversas e barulhos das pessoas invadindo a sonoplastia, o campo está vazio e sobraram apenas as malas e a música que representa a situação em que o protagonista se encontra naquele momento sem ter mais a sua família como companhia.

Ou, também, quando Wladyslaw Szpilman, agora o único sobrevivente da família, precisa pegar um ônibus a fim de chegar a um esconderijo seguro. Ele se apoia bem na divisa de madeira que delimita o espaço que apenas alemães podem sentar (já que estão na Polônia, um país dominado pela Alemanha). O silêncio perdura enquanto Szpilman carrega uma expressão um tanto irônica por ser um judeu em fuga tão próximo das pessoas que o subjugam.

Em seu novo apartamento, quando Marek estava diante da janela olhando para o muro do gueto e comentou que deveria ser melhor estar do lado de fora, Szpilman rebateu com: “Sim. Mas às vezes não sei bem de que lado do muro estou”, já que ainda precisava viver escondido. Assim que ele foi deixado sozinho, descobriu que conseguia ouvir os vizinhos através da parede, inclusive sorriu ao finalmente ouvir, após tanto tempo distante do

instrumento, o som de um piano sendo tocado no outro apartamento. Ele narra em seu livro que: “Ao ouvir essas discussões, fiquei imaginando quanto eu não daria e como seria feliz se pudesse ter um piano, mesmo tão desafinado quanto aquele que, do outro lado da parede, era motivo de tantas brigas” (Szpilman, 2023, p.134).

Porém, a rotina diária do silêncio foi quebrada quando uma bomba explodiu próxima de seu novo refúgio, levando a mais uma passagem de tempo no filme, avançando um ano (1943) para retratar que a situação de Szpilman e da guerra continuavam parecidas. Mais planos gerais com a trilha sonora de violinos e outros instrumentos de cordas em tons graves foram executados para que o público percebesse a destruição causada pela Segunda Guerra Mundial. E, mais uma vez, a trilha sonora foi interrompida, mas agora sendo invadida pela comemoração dos soldados alemães por uma vitória. Aqui, há a *sound effect* da luta com barulhos de tiros e bombas, mas também tem o uso da voz, já que os soldados estão gritando ordens uns para os outros.

Quando Szpilman foge novamente e se abriga na casa de Dorota, agora casada e à espera de um filho, ele apresenta o semblante marcado pela fome e pela saúde fragilizada. Após descansar, ele parece mais saudável por ter se alimentado e também por ter sido acordado com Dorota tocando violoncelo. Sempre que escuta algum instrumento musical sendo tocado, ele parece acalentado e aliviado, como se percebesse que ainda existe a delicadeza da música em meio aos tempos brutais de guerra para restabelecer suas forças.

Refugiado em seu novo apartamento, em silêncio forçado e vital, Szpilman depende de sua imaginação e memória afetiva da música para tornar os dias mais amenos. Nesse ambiente há um piano encostado em um canto, um instrumento que ele tanto ama, mas não pode sequer dedilhar. Esta cena é invadida pelo som de uma orquestra que começa a tocar na trilha sonora como se fosse parte da imaginação do pianista. O som do piano se destaca e os dedos de Wladyslaw Szpilman dedilhando acima das teclas aparecem em plano detalhe, mostrando que o som é só em sua mente, pois ele não pode fazer qualquer barulho.

Em “O Pianista”, até mesmo a fala dos personagens é pronunciada em tom baixo ao longo do filme, quase como se estivessem sussurrando entre si durante todos os diálogos. A trilha sonora também é baixa e distante, porém, quando estamos no concerto dentro da cabeça do protagonista, por ser imaginação, há espaço e liberdade para sons mais altos e músicas em alto volume. Já o *foley* e os *hard effects* estão muito presentes durante todo o filme. O silêncio do longa-metragem não é e não pode ser absoluto dentro deste contexto. O *foley* é

extremamente necessário nos momentos em que Szpilman está escondido para marcar que ele não pode fazer nenhum barulho, pois o espectador precisa sentir a angústia do personagem em sua jornada de se manter calado e tão quieto.

Em “O Pianista”, a sonoridade da rua e dos vizinhos não é apagada, já que Szpilman está escondido, não isolado geograficamente. Ele é o único que não pode produzir barulho algum, assim causando um sentimento de angústia no público. Szpilman estava sempre observando as ruas pela janela a fim de obter qualquer contato e conseguir notícias do andamento da guerra. Ao olhar para fora de seu abrigo, os *hard effects* são utilizados como ferramentas para produzir cenas que retratam os sons da cidade, com pessoas e carros passando, além de cenas de conflito com tiros e gritos.

O segundo refúgio de Szpilman é destruído depois que um tanque de guerra atira contra o prédio onde ele estava morando. O filme se utiliza apenas de um ruído agudo para simbolizar que a audição de Wladyslaw Szpilman foi afetada pela explosão, enquanto a câmera nervosa acompanha seus passos desequilibrados e movimentos como se fosse uma pessoa desorientada. Durante a corrida, as imagens alternam entre segui-lo de costas ou fazer um corte para filmá-lo se aproximando e depois passando correndo pela câmera, alternando entre plano americano e médio. O *sound effect* e o *hard effect* são usados em conjunto nessa cena, já que podemos ouvir os passos apressados de Szpilman e o barulho do crepitar do fogo causado pela bomba.

Ao se abrigar no hospital abandonado, o que resta para o protagonista é aguardar e a música é trazida como refúgio novamente quando Szpilman, já quase perecendo de fome e cansaço, tenta se manter são e consciente ao se imaginar tocando piano. Ele está com tanta dificuldade de encontrar comida, que qualquer alimento (estragado ou não) lhe serve de refeição: “Desde o amanhecer até essa ‘refeição’, passava na memória todas as composições que havia executado no piano, cadência por cadência” (Szpilman, 2023, p.162). Essa foi a forma que o pianista encontrou de passar o tempo e se manter são diante de tanta destruição.

Em tempos de guerra, mortes, genocídios e perseguições, Wladyslaw Szpilman encontrava escape na música, uma forma de se desconectar da realidade por um breve momento. Mesmo quando não podia fazer barulho algum por estar escondido do exército e governo nazista, sua mente conseguia reproduzir o som do instrumento musical acompanhado pelo movimento dos dedos simulando o toque de acordes e melodias. Esse tipo de situação mostra que Szpilman conhecia o piano e seus sons da primeira à última tecla e indica quando o pianista pensa a música como um refúgio e forma de manter a sanidade (Ver Figura 11).

Figura 11: Dedilhando acordes e melodias no ar



Fonte: Minutagem 1h 54min 14s (O Pianista, 2002). Disponível em <
<https://br.pinterest.com/pin/183310647321110898/> > Acesso em 16/02/2024

O silêncio no filme faz alusão à perseguição que o povo judeu sofreu em meio à expansão do Nazifacismo e aos momentos de suavidade que o personagem principal se permite vivenciar ao relembrar da música de piano. Em certas cenas do longa-metragem, como na que o protagonista está se refugiando em um hospital abandonado, é mostrado como, ao imaginar a si mesmo tocando piano, Szpilman encontra uma forma de salvar sua própria sanidade mental em tempos de luta pela sobrevivência. Já na cena que ele encontra com um soldado nazista e toca uma música no piano de um prédio semi-destruído (Ver Figura 12), a delicadeza da comoção da arte é o que o salva da morte quando o Capitão Wilm Hosenfeld, interpretado por Thomas Kretschmann, decide poupá-lo.

Figura 12: Uma chance de sobrevivência



Fonte: Minutagem 2h 5min 36s (O Pianista, 2002). Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/346706871298720697/> > Acesso em 16/02/2024

Na última vez que Szpilman se esconde e encontra o capitão Wilm Hosenfeld, a música é tocada em cena, com ele de fato dedilhando o piano como na primeira cena do filme. A música real executada pelo protagonista, não aquela música apenas imaginada, marca o início do filme com o prenúncio da guerra e anuncia a chegada do seu fim, tanto do filme quanto da guerra. Szpilman precisou manter-se em silêncio por tanto tempo para sobreviver e, naquele momento, era a música que Szpilman tanto amava que poderia salvá-lo: “Coloquei os dedos sobre o teclado; tremiam como varas verdes. Desta vez teria que literalmente ganhar a vida tocando piano” (Szpilman, 2023, p.171).

5.2 Retomada e Quebra dos Silêncios

Como mencionado no capítulo anterior, Vanoye e Goliot-Lété (2008) propõem que é necessário desconstruir um filme (analisar cena por cena) para depois reconstruí-lo por temática. Esta parte final da análise é dedicada a mencionar momentos do longa-metragem que encenam situações narradas no livro “O Pianista” que mais marcaram Szpilman. Por isso, destacam-se momentos traumáticos desse período na vida do pianista que são retratados no

filme. Três situações adaptadas do livro valem um destaque maior, começando pela que retrata o último momento da família unida:

Um rapaz, carregando uma bandeja de doces pendurada no pescoço, aproximou-se de nós, forçando passagem no meio da multidão. Vendia-os por preços exorbitantes, embora só Deus pudesse saber o que ele pretendia fazer com o dinheiro arrecadado... Conseguimos comprar um único doce com o restante do nosso dinheiro. Meu pai dividiu-o em seis partes iguais com o seu canivete — esta foi a última refeição em comum. (Szpilman, 2023, p.104)

Os Szpilman dividem a última refeição reforçando a união da família e indicando o tamanho do trauma causado pela separação. A comida era escassa, mas o importante é que estavam unidos naquele momento. Isso acontece na cena em que Szpilman e seus pais estão esperando para embarcar no trem, sem saber que os levaria para os campos de extermínio. Há vários momentos filmados em plano médio, dando enfoque em pessoas passando dificuldades, ouvindo os choros, os chamados e as conversas. Depois é cortado para um plano geral de câmera alta, com as grades de metal acima do muro a fim de evidenciar que todos são prisioneiros lá dentro. Tudo isso ao mesmo tempo que a música – ouvida como parte do BG, sem abafar os *sound effects* das pessoas por muito tempo – composta por acordes mais graves, evoca o sentimento de tristeza, como se indicasse o que está para acontecer.

A segunda situação é quando Wladyslaw Szpilman, no filme, fala para sua irmã Halina: “Queria ter te conhecido melhor”. É interessante a escolha dos roteiristas ao resumir o sentimento que Szpilman descreveu em sua autobiografia a apenas uma frase. Na vida real, ele não conseguiu se despedir da irmã, então o longa-metragem faz esse diálogo como uma homenagem às palavras não ditas. Essa cena faz referência ao trecho do livro em que o autor está descrevendo os integrantes de sua família:

Quanto a Halina, tenho menos ainda a dizer. Ela não parecia fazer parte da família. Era muito reservada e nunca revelava o que pensava ou sentia, nem comentava o que fazia quando estava fora. Sentava-se à mesa sem demonstrar qualquer interesse pelos nossos problemas. Não sei como ela era realmente, e agora nunca mais saberei. (Szpilman, 2023, p.63)

A terceira situação é a despedida de Szpilman e seu pai. Ele e sua família caminhavam juntos para embarcar no trem, quando um dos policiais que os supervisionava reconheceu

Szpilman, separou-o dos demais e comandou que corresse para longe e salvasse sua vida. O pianista até tentou chamar a atenção do resto de sua família, mas apenas seu pai o viu.

Conseguiu me encontrar e deu uns passos na minha direção, mas logo em seguida hesitou e se deteve. Estava muito pálido, seus lábios tremiam. Tentou sorrir de uma forma desamparada e dolorosa, levantou o braço e acenou para mim, como se eu estivesse voltando ao mundo dos vivos e ele se despedisse de mim, já do outro lado. Deu meia-volta e se voltou para os vagões. (Szpilman, 2023, p.106)

Neste momento, o pai de Szpilman prezou pela sobrevivência do filho ao invés da união da família. O último doce que compartilharam mostra a relação que tinham até os últimos momentos. Porém, nessa situação em que ocorre a separação, o protagonista já entende que todos estão indo para um campo de extermínio e, mesmo assim, tenta se juntar a eles. Seu pai, no entanto, decide que a despedida entre os dois seria a única chance de ao menos um de seus filhos sobreviver.

Após esse momento, a câmera focaliza o protagonista aos prantos pela sua família enquanto anda por entre móveis destruídos e pertences abandonados. Seu estado emocional não é demonstrado apenas pelo choro, mas também pela condição de destruição apresentada no ambiente onde ele se encontra (Ver Figura 13). Com uma fotografia que capta a luz e as sombras daquele horário do dia, a situação do personagem principal entre a vida e a morte é traduzida pelo contraste de claro e escuro. O pianista acabou de perder a família e ainda corre perigo, mas sobreviveu mais um dia.

Figura 13: Momento de luto



Fonte: Minutagem 52min 19s (O Pianista, 2002). Disponível em < <https://www.begeeker.com.br/wp-content/uploads/2022/11/o-pianista-1024x556-1.jpeg> > Acesso em 22/09/2024

Em alguns momentos do filme, os sons de tiroteios e de bombas explodindo são abafados pela música do piano. Quando isso acontece, o foco está no protagonista imaginando a si mesmo dedilhando o instrumento musical para dissociar sua mente do que acontece ao seu redor. Na cena de troca de tiros, quando Szpilman estava prestes a perder o abrigo oferecido por Dorota, a câmera expõe um plano detalhe focado nas mãos do pianista que estão dedilhando no ar uma música de piano como forma de acalmar a si mesmo.

O penúltimo momento do filme traça um paralelo entre as cenas do começo e do final para sinalizar o encerramento da guerra. A mesma música que dá início ao longa metragem retorna com a filmagem de Szpilman tocando o piano de forma similar à sua primeira aparição. No entanto, essa não é a última cena. Por mais que Szpilman tenha voltado a tocar na rádio polonesa, ele ainda é uma pessoa marcada pela guerra, pelos traumas da violência sofrida, pelo silêncio imposto como forma de sobrevivência, pelo tempo que passou sozinho em um mundo hostil.

No prefácio de sua autobiografia, Andrzej Szpilman, filho de Wladyslaw Szpilman, indica que esses traumas não fizeram parte de diálogos e discussões após o fim da guerra, mas estão eternizados no livro. Andrzej Szpilman descreve o pai como um compositor e músico, não um escritor, mas reconhece a importância que a documentação feita logo depois da guerra foi a forma que ele encontrou para que pudesse externar os horrores que vivenciou. No prefácio

da autobiografia de seu pai, Andrzej comenta que só descobriu o que aconteceu com a família paterna após ler “O Pianista”, já que o pai não falava sobre o assunto, demonstrando as sequelas causadas pela segunda morte. “O sujeito precisa revisitar seu passado para que as feridas que lá se estabeleceram possam permanecer neste tempo, concluindo, assim, um processo de cicatrização” (Freud *apud* Alves *et al*, 2022, p. 131). Isso dialoga com uma das passagens no final do livro de Szpilman:

De vez em quando dou um recital no prédio da rua Narbutta número 8, onde carreguei tijolos e cal em 1942 e onde trabalharam muitos habitantes do gueto, que foram fuzilados tão logo terminaram a construção dos alojamentos dos oficiais da Gestapo. Os oficiais em questão não puderam desfrutar do conforto desses alojamentos por muito tempo. Hoje, o prédio foi transformado numa escola. Toco para crianças que não têm a mais vaga noção do sofrimento e pavor pelos quais passei nessas ensolaradas salas de aula. Rezo para que elas nunca precisem aprender o que isso significa. (Szpilman, 2023, p. 184)

A última cena do filme consiste em uma orquestra real, sem ser apenas parte da imaginação de Szpilman, com ele tocando o piano. Ele é o narrador e é músico, então termina de contar sua história tocando o piano, assim como começou. A diferença é que não está mais se apresentando sozinho, pois suas vivências ecoam em milhares de testemunhos das vítimas da Segunda Guerra Mundial, assim como a orquestra que acompanha sua música.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foucault afirmou que o Estado Nazista era o exemplo perfeito da biopolítica posta em prática. Os subordinados eram obedientes mediante as disciplinas de trabalho e aqueles que se colocavam contra eram confinados e mortos, pois o governo (soberano) era quem detinha o poder de “deixar morrer”. O controle ia para além das ameaças a fim de manter todos dóceis e subjetivos, mas também se baseava na exaltação do nacionalismo exacerbado e na glória da guerra, nas propagandas a favor de uma Alemanha pura e em detrimento dos inimigos, estrangeiros e aliados.

Dessa forma, mesmo com as atrocidades vivenciadas e presenciadas, a lei do silêncio prevalecia. Ser testemunha da tortura e do assassinato de entes queridos era uma forma de, também, morrer, perder a infância e a inocência, e se calar diante da brutalidade da guerra. Wladyslaw Szpilman precisou manter-se em silêncio a fim de viver cada um de seus dias escondido e, depois que a Polônia foi libertada da Alemanha Nazista, estava tão traumatizado que foi necessário um tempo para que digerisse tudo o que tinha passado. Foi preciso restabelecer a cronologia dos fatos, pois os acontecimentos foram tão intensos que se perderam na linha temporal da memória.

Mesmo após a publicação de sua autobiografia, ainda não conseguia conversar sobre os horrores que vivera e presenciara. Seu filho, Andrzej Szpilman, relata que o pai sobrevivente não falava sobre seus entes perdidos na guerra e apenas descobriu como sua família paterna faleceu após ler “O Pianista”.

A tradução do silêncio de tantas vítimas do Nazifacismo e da Segunda Guerra Mundial aparece no filme “O Pianista” também em forma de músicas tocadas em volume baixo, como se estivesse distante do ouvinte, e que aparecem em poucos momentos da trilha sonora. A ambientação sonora reflete o estado mental do protagonista, o narrador e personagem principal, Wladyslaw Szpilman, um músico que sobreviveu com a ausência da música, mas que, ao mesmo tempo, foi salvo por ela. A canção de Chopin, “Noturno em dó menor”, foi um dos motivos para ter sua vida poupada.

As cicatrizes do trauma acompanham esses sobreviventes e seus familiares, porém, ao falar delas na tentativa de superar a segunda morte, encontram-se outros testemunhos que reverberam como a orquestra mostrada no final do longa-metragem. Wladyslaw Szpilman, Eva Heyman, Ilse e Hanus Weber, Annie Frank, Vássia Khárevski, Gália Spannóvskaia e Vália Brínskaia são vítimas que sabemos o nome, idade e apenas parte do que experienciaram.

A imposição do silêncio, seja pelo trauma ou por um Estado totalitário e genocida, não foi o suficiente para que todos se calassem.

Este trabalho deve sua possível existência às testemunhas e àqueles que forneceram meios para que suas histórias fossem conhecidas e alcançassem grandes públicos, como Silvia Rosa Nossek Lerner e Svetlana Aleksievitch. Essas histórias reverberam por conta das músicas e contos de Ilse, de Andrzej e Hanus que continuam a falar da memória de seus pais, dos relatos de Vássia, Gália e Vália e dos livros de Anne, Eva e Wladyslaw. Em dados momentos, apenas a arte é a ferramenta, o apoio e a necessidade que pode traduzir o que passa dentro da mente humana para o mundo externo de forma tocante e sensível ao ponto de comover as gerações seguintes.

Buscar a resposta à questão que norteou esse trabalho foi revelador. Enquanto assistia inúmeras vezes e analisava o filme “O Pianista” a fim de demonstrar que a arte, além de expressar os sentimentos de quem a produziu, também era uma forma de resistência durante a Segunda Guerra Mundial, percebi que mais se justificava a relevância desse tema. Mesmo que tudo tenha acontecido e se passado há mais de oitenta anos, até hoje faz sentido para compreensão dos tempos em que vivemos.

Milhões de pessoas não sobreviveram às políticas de perseguição do Estado Nazista e Wladyslaw Szpilman chegou muito próximo de ir para os campos de extermínio. Ele conseguiu escapar com ajuda de aliados e viveu até seus 89 anos, em grande parte, graças à arte que corria em seus sentimentos: a música do piano que, mesmo com todo o trauma causado pela guerra, continuou a tocar nas rádios e nos palcos.

Ao relatar suas vivências em uma autobiografia, conseqüentemente entrou para uma teia de diálogos de outras vítimas que também vieram a público para falar sobre seus traumas. Esse compartilhamento de emoções, como medo, angústia e saudade, gera identificação e abre espaço para se comunicarem entre si, mas também com outras gerações e outras vítimas de outros Estados autoritários e genocidas.

Este fenômeno é uma forma de resistência, uma vez que o governo nazista tinha o desejo de matar e silenciar essas pessoas. Porém, mesmo que nem todos tenham sobrevivido fisicamente, seus testemunhos continuam até hoje emocionando pessoas de todo o mundo, seja em forma de livros, poemas ou músicas. Muitas das vítimas citadas nesta pesquisa se expressavam por meio da arte e só de externarem seus sentimentos, pensamentos e opiniões para além de sua própria mente, já estavam lutando contra o silêncio e a segunda morte. Muitas músicas criadas nos guetos e campos de extermínio foram propagadas por outros prisioneiros

que aprendiam as letras e melodias e as cantavam para mais e mais pessoas, fazendo que as canções sobrevivam até os de hoje, mesmo que quem as tenha criado, não tenha sobrevivido.

Szpilman nasceu em 1911 e foi perseguido entre as décadas de 1930 e 1940, cerca de oitenta anos atrás. Com um intervalo de, aproximadamente, seis décadas, houve o fim da Segunda Guerra Mundial e o lançamento do filme “O Pianista”, um longa-metragem premiado e que se destacou no cinema da época. Visitar uma obra do passado significa compreender o caminho que nos trouxe aos tempos atuais.

Afirmar ser válido e necessário estabelecer paralelos entre eventos que foram marcos históricos da humanidade com o contexto de nossos dias de hoje. Discuti as relações entre as políticas de controle do Estado Nazista e da Ditadura Militar no Brasil, mas deixo a provocação para refletirmos sobre os dias atuais e a força que a direita política vem ganhando em nossa sociedade. Por isso é tão importante compreender os conceitos de biopoder e biopolítica apresentados por Foucault e, a partir deles, estabelecer uma crítica razoável sobre a nova dimensão e realidade política mundial.

Para pesquisas futuras, ao meu ver, é imprescindível fazer mais paralelos, ainda que usando de outros produtos culturais. Um exemplo recente de como longas-metragens que abordam períodos históricos terríveis tem relevância, é “Ainda Estou Aqui”, filme de Walter Salles, protagonizado por Fernanda Torres, que narra a história real de Eunice Paiva, uma mulher que teve sua família destruída depois que os militares desapareceram com Rubens Paiva, seu marido. O longa-metragem fez história ao ser o primeiro filme brasileiro indicado ao Oscar na categoria principal de Melhor Filme e, também, por ser a primeira produção nacional a ser reconhecida com o prêmio de Melhor Filme Internacional. Essa vitória reforça e comprova que narrativas de pessoas que sobreviveram e combateram políticas autoritárias têm muito destaque e merece notoriedade por romper com a imposição de uma segunda morte.

Antes de concluir minhas considerações finais, sinto a necessidade de mencionar o diretor, roteirista e produtor de “O Pianista”, obrigatoriamente citado apenas – e somente – no capítulo 4 por ser parte da ficha técnica do filme. Porém, como este trabalho fala de crimes e traumas, não posso deixar de comentar as violações cometidas por ele e a impunidade que se seguiu.

Em 1977, Roman Polanski foi acusado de cometer estupro e de ter drogado Samantha Gailey, que tinha 13 anos na época. Ele foi condenado, preso e alegando inocência, pagou a fiança para ser libertado em março. Já em agosto, assumiu ter tido relações não consensuais e ter drogado a vítima e fez um acordo com a família da vítima no intuito de evitar um

juízo público. No ano seguinte, 1978, o juiz mudou de ideia antes de uma audiência desse caso e estava prestes a impor uma sentença mais severa, porém Polanski fugiu para Paris.

A justiça dos Estados Unidos ordenou um mandado de captura internacional que foi acatado. Com o decorrer das décadas, Polanski residiu em diversos países da Europa, foi detido diversas vezes, mas acabou por ser solto novamente. Já em 2010, foi acusado de estupro pela atriz Charlotte Lewis e, em 2017, uma mulher anônima identificada como “Robin” e a ex-atriz Renate Langer fizeram as mesmas alegações. O advogado de Polanski rebateu todas as acusações ao afirmar que nenhuma possui fundamento⁶.

Vale ressaltar que, apesar das acusações e da condenação, o diretor ainda continuou a trabalhar no cinema e lançou mais de uma dezena de filmes desde então: Tess - Uma Lição de Vida (1979), Pirates (1986), Busca Frenética (1988), Lua de Fel (1992), A Morte Donzela (1994), O Último Portal (1999), O Pianista (2002), Oliver Twist (2005), Cada um o seu Cinema (2007), O Escritor Fantasma (2010), Deus da Carnificina (2011), A Pele de Vênus (2013), Baseado em Fatos Reais (2017), O Oficial e o Espião (2019) e The Palace (2023).

Por fim, outro julgamento contra Polanski estava marcado para acontecer em 2025, referente a uma acusação de estupro que ocorreu em 1973 – a vítima não revelou sua identidade –, mas foi anulado quando ambas as partes entraram em um acordo.

Espero que a justiça seja um conceito vivo na sociedade e que a Justiça pare de agir de forma condescendente, pois só assim as identidades não precisarão ser escondidas, os crimes não serão praticados à revelia e outras pessoas não terão traumas marcados em sua história.

⁶ Informações retiradas dos sites: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2019/08/30/caso-polanski-o-que-se-sabe-sobre-condenacao-de-estupro-40-anos-depois-do-crime.ghtml>
<https://cnnportugal.iol.pt/roman-polanski/california/anulado-processo-civil-contra-polanski-por-violacao-de-menor-em-1973-nos-eua/20241023/67189549d34ea1acf26fc7af>

REFERÊNCIAS

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **As últimas testemunhas: crianças da segunda guerra mundial**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ALVES, Lucas de Oliveira; MARTINS-BORGES, Lucienne; MANDELLI de MARSILLAC, Ana Lúcia. Elaboraões do traumático através da arte: refúgio, cultura e memória. **REMHU: Revista Interdisciplinar Da Mobilidade Humana**. Brasília, 30(66), p. 123-139. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1980-85852503880006608>.

ANDRADE, Raquel de Matos. "O pianista", de Wladyslaw Szpilman, e a literatura de testemunho. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 11, n. 21, p. 186–197, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/14409>.

CARREIRO, Rodrigo. **A Linguagem do cinema: Uma Introdução**. Recife: Ed. UFPE, 2021.

COGGIOLA, Oswaldo. **Trotsky, a ascensão do Nazismo e o papel do Stalinismo**. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/enrol/index.php?id=25575>.

COSTA SILVA, Juliana Soares. **“A Banda” de Chico Buarque: Uma marcha em forma de canção brasileira – sobre o papel do arranjo na ressignificação da canção**. Campinas, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/15785/10852>.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. **DEVIRES - Cinema e Humanidades**. Belo Horizonte, v.9 n. 1, p. 128-149, 2012. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/215/84#>

D'INCAO, Daniela Bergesch. **Silêncio que Cala, ou Silêncio que Fala?**. Porto Alegre, 2006. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Daniela-Dincao-2/publication/242169324_Silence_that_is_Silent_or_Silence_that_Speaks/links/54ac77a70cf21c477139feed/Silence-that-is-Silent-or-Silence-that-Speaks.pdf.

FELMAN, Shoshana. Educação e Crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 13-71.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes.

GATTI, Fábio Luiz Oliveira. **A Formação da Obra de Arte como Pesquisa: Formatividade e Metodologia em Processos Criativos**. Campinas, 2018. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15603/pdf_1.

LERNER, Silvia Rosa Nossek. **A arte em tempos de intolerância: Theresienstadt**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rio Books, 2020.

_____. **A música como memória de um drama: o Holocausto**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Garamond, 2017.

MOHR, Allan Martins. Psicanálise, depressão e a segunda morte às margens do Nilo. **Revista SBPH**. Rio de Janeiro, vol.16 n.2, p. 178–195, 2013. Disponível em: <https://revistasbph.emnuvens.com.br/revista/article/view/333/327>.

MOTA, Marcus. **Luigi Pareyson e a análise da experiência estética: do pensar o pensamento para o pensar o fazer**. Brasília, 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/15609374/Luigi_Pareyson_e_a_an%C3%A1lise_da_experi%C3%Aancia_est%C3%A9tica_do_pensar_o.

OPOLSKI, Débora; CARREIRO, Rodrigo. O espectro do som como ferramenta de análise fílmica. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. Belo Horizonte, v. 12, n. 24, p. 388–414, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/36118>.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. Lisboa, 2009. Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>.

PEROSA, José Edson. A ascensão nazista ao poder: O N.S.D.A.P. e a sua máquina de propaganda (1919-1933). **Revista Urutágua - acadêmica multidisciplinar - DCS/UEM**. Maringá, n. 19, p. 72-83, 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Edson-Jose-Perosa-Junior/publication/269090778_A_Ascensao_Nazista_ao_Poder_O_NSDAP_e_a_sua_Maquina_de_Propaganda_1919-1933/links/5812361608ae8414914a20c8/A-Ascensao-Nazista-ao-Poder-O-NSDAP-e-a-sua-Maquina-de-Propaganda-1919-1933.pdf.

PIANISTA, O. Direção de Roman Polanski. Produção de Robert Bermussa, Gene Gutowski, Roman Polanski e Alain Sarde. Universal Studios, 2002. Netflix.

PISANI, Marília Mello. **A linguagem cinematográfica de planos e movimentos**. Material do curso de Produção de Vídeo, 2013. Disponível em: <https://netel.ufabc.edu.br/uab/>.

SAVERNINI, Erika. Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. Belo Horizonte, v. 12, n. 24, p. 11–30, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/37097>.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. **Temas em Psicologia**. Ribeirão Preto: v. 17 n. 2, p. 311-328, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5137/513751434004.pdf>.

_____. Literatura e Trauma. **Pro-Posições**. Campinas, v. 13 n. 3, p. 135-153, 2002.

_____. Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **PSIC. CLIN.**. Rio de Janeiro, v.20 n.1, p. 65-82, 2008.

_____. O Local do Testemunho. **Tempo e Argumento**. Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, 2010.

SZPILMAN, Wladyslaw. **O Pianista**. 8ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2023.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5ª edição. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2008:1994.

XAVIER, Ismail. A decupagem clássica. In: Xavier, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, p. 27-39