

**Anais do 6º Interprogramas de Mestrado
da Faculdade Cásper Líbero
(São Paulo, SP, 5 e 6 de novembro de 2010)
ISSN: 2176-4476**

Texto original como enviado pelo/a autor/a

**DOCUMENTÁRIO, ANIMAÇÃO E O PESO DO MUNDO
Um estudo sobre a dimensão da tomada em *Valsa com Bashir***

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza¹

Resumo

Se pensamos que os documentários constroem narrativas estruturadas de modo a estabelecer asserções sobre o mundo, e que, na construção dessas narrativas, as imagens predominantes são as que possuem a mediação da câmera, trazendo a situação da tomada, o que nos interessa é refletir sobre a construção de um filme indexado como documentário, mas que praticamente não faz uso das imagens-câmera. A partir da análise de *Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2008), tentaremos entender como uma sequência de imagens de arquivo se relaciona com as imagens animadas, e em que outros níveis a dimensão da tomada se manifesta nesse documentário.

Palavras-chave: Documentário. Animação. Imagem-câmera. Tomada. Valsa com Bashir.

Introdução

Pensar o documentário significa quase sempre esbarrar com a dificuldade de delimitar esse campo, ou o seu conceito. Desde a primeira definição estabelecida por John Grierson (em Da-Rin, 2004) até hoje, essas concepções sofreram modificações, e nos

¹ Universidade Federal de São Carlos – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som. E-mail: maridieuzeide@gmail.com

deparamos com várias abordagens ou estratégias de filmar que, apesar de diferentes, fazem parte de uma mesma tradição, que já conquistou sua legitimidade e guarda suas especificidades. Com poucas palavras, poderíamos dizer que “os cineastas são frequentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando querem nos envolver em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos” (Nichols, 2007: 20). Os documentários constroem narrativas estruturadas de modo a estabelecer asserções sobre o mundo.

Fernão Ramos destaca que, na construção dessas narrativas documentárias, as imagens predominantes são aquelas que possuem a mediação da câmera, que conseguem trazer para o espectador a situação da tomada, a experiência da vida, a presença do sujeito-da-câmera no transcorrer da ação: “asserções que trazem ao fundo a intensidade do mundo” (Ramos, 2008: 81).

Partindo desta ideia, o que propomos neste trabalho é uma reflexão sobre a construção de um filme indexado como documentário, mas que praticamente não faz uso dessas imagens do “real”. *Valsa com Bashir*, de Ari Folman (2008), é uma animação que tenta reconstruir memórias acerca da Guerra do Líbano de 1982, na qual o próprio diretor esteve presente. O filme foi baseado em entrevistas, mas as imagens foram construídas e animadas, com exceção da última sequência do filme, que usa imagens de arquivo captadas logo após o massacre de Sabra e Shatila, episódio que tem uma importância fundamental para o diretor. A proposta é entender como essa sequência, que traz toda a “intensidade do mundo”, se relaciona com as imagens animadas, e em que outros níveis a dimensão da tomada se faz presente nesse documentário.

Sobre documentários

Não nos parece fácil, e nem desejável, definir de maneira fechada as características do conceito de documentário, até porque as experimentações do fazer estão sempre colocando no limite as fronteiras do gênero. No entanto, tentamos estabelecer algumas bases para a reflexão e análise dos filmes, pensando no documentário como um tipo de discurso que foi, ao longo de sua história, conquistando sua legitimidade junto ao público, e que guarda suas especificidades.

Em busca de conceitos que ajudassem a esclarecer melhor o objeto investigado, nos colocamos de acordo com Bill Nichols (1997), que, a partir de conceitos de Foucault, diz que não há uma essência, ou definição estática do documentário, e que este objeto de estudo é construído e reconstruído por uma série de participantes discursivos e comunidades interpretativas. De acordo com Fernão Ramos, a narrativa documentária “possui características particulares: a estrutura de signos que a sustenta como fato de comunicação possui uma função claramente *assertiva* (no sentido de que estabelece *afirmações* ou *postulados* sobre o mundo ou sobre o eu que enuncia)” (Ramos, 2008: 116).

Assim, os modos como os documentaristas podem estabelecer seus argumentos variam. Alguns enfatizam a originalidade ou a particularidade de sua própria visão do mundo, e o que vemos na tela é um mundo que compartilhamos, mas que está marcadamente mediado pela percepção individual do diretor. Outros defendem a suposta transparência da imagem fotográfica, valorizando a fidelidade de seu modo de representação, e o que vemos é o mundo que compartilhamos sem quase nenhuma interferência clara do diretor.

Carl Plantinga (1997) propõe pensar o documentário a partir de suas funções sociais, além de estudar sua retórica, entendida como “the study of the richness, complexity, and expressiveness of nonfiction discourse, and the means by which it is structured to have influence on the viewer” (PLANTINGA, 1997: 03). Para ele, a distinção entre ficções e não-ficções está nas diferentes funções sociais que elas desempenham. Elas são vistas pelos espectadores com diferentes expectativas e por meio de diferentes convenções.

É importante lembrar que essas convenções são históricas, frutos de embates e interesses que têm relação com o contexto, e este sempre deve ser levado em consideração por aqueles que estudam o cinema de não-ficção. É difícil falar de um filme unicamente a partir de suas características internas, e aqui Plantinga dialoga diretamente com a teoria da indexação de Noël Carroll, segundo a qual os espectadores normalmente sabem se os filmes a que estão assistindo são ficção ou não, porque produtores, diretores, roteiristas, distribuidores os indexam: “os filmes vêm rotulados ou indexados quanto ao tipo de filmes

que são, e, na medida em que esses rótulos classificam os filmes como ‘documentários’ ou ‘filmes não-ficcionais’, o público tem acesso a informações sobre as intenções assertivas do realizador” (Carroll, 2005: 98). A resposta do espectador a esses filmes geralmente depende dessa indexação. O domínio da indexação é mais social que individual: não é apenas uma inferência do espectador, mas uma propriedade do texto em conjunto com seu contexto histórico. É determinado tanto pelo que os espectadores vão aceitar como não-ficção ou ficção quanto pelas intenções daqueles que produziram o filme.

Plantinga defende que os filmes de não-ficção não são e não se pretendem imitações, mas representações construídas do mundo histórico. O que é mais importante é sua intenção assertiva, por meio da qual ele expressa atitudes e afirmações sobre seu objeto, e que implica uma postura assertiva por parte do público. Dessa forma, é possível ampliar as fronteiras da não-ficção para incluir trabalhos mais inventivos, que apontam para outras maneiras de explorar questões pessoais, históricas e sociais.

Mais uma vez, o pensamento de Plantinga anda muito próximo do de Carroll, que propõe um outro conceito para os filmes documentários: o de “cinema de asserção pressuposta”. De maneira rápida,

um filme de asserção pressuposta poderia ser composto integralmente por cenas de animação ou por imagens produzidas em computador. Porque a noção de cinema da asserção pressuposta requer simplesmente que a estrutura de signos com sentido seja apresentada com a intenção assertiva autoral de que entretenhamos seu conteúdo proposicional sob a forma de pensamento assertivo. Não exige que consideremos as imagens como traços históricos autênticos (Carroll, 2005: 94).

No entanto, Fernão Ramos destaca que, para compor seus enunciados, ou asserções sobre o mundo, na construção das narrativas documentárias há um predomínio das imagens mediadas pela máquina-câmera, imagens que trazem consigo a dimensão da tomada: “Documentário é então uma narrativa que estabelece asserções sobre o mundo e que tem geralmente no horizonte, mas não necessariamente, a ancoragem de asserções em situação da tomada” (Ramos, 2008: 73-74). É importante levar em consideração a natureza das imagens que compõem o filme, já que elas são “a carne mesma do documentário, (...), a matéria através da qual a enunciação se efetiva” (Ramos, 2005: 167).

O vínculo entre as imagens fotográficas, mesmo que digitais ou de vídeo, e o objeto ou espaço que elas captam e representam ainda é extremamente forte, mesmo que inteiramente fabricado, já que é parte de um aprendizado cultural mais antigo e enraizado. As imagens-câmera guardam essa natureza: a marca, a impressão da luz que emana do ambiente gravada automaticamente por processos físico-químicos (e agora eletrônicos ou digitais) no suporte.

Para Fernão Ramos, esse “maquinismo” na conformação das imagens permite que o mundo deixe seu traço, sua marca no suporte, e permite ao espectador, no momento da fruição do filme, “lançar-se” em direção à tomada e sua circunstância. A imagem-câmera traz consigo, para o espectador, o sujeito-da-câmera, a presença na ação, no transcorrer do mundo, e faz com que o espectador tome parte nessa experiência.

Dessa forma, elas adicionam informação, dão peso às asserções sobre o mundo enunciadas pelos filmes, e por isso são predominantes na composição das narrativas documentais. A imagem-câmera, de maneira diferente das imagens pictóricas, consegue trazer a dimensão da tomada, a situação do mundo gravada através de uma máquina por um sujeito-da-câmera presente naquele espaço, para o espectador. “É o *surplus* da âncora no mundo, no enunciar asserções, que as adensa, as intensifica, levando à caracterização mais plena da tradição documentarista” (Ramos, 2008:73).

Mesmo que não de maneira aprofundada, Ramos define o conceito de “câmera” de modo amplo, englobando a “máquina câmera de captação de imagens e a aparelhagem sonora, acoplada ou não, que em geral lhe acompanha” (Ramos, 2005: 159). Assim, não podemos nos esquecer que a esfera do som também é fator importante na constituição da dimensão da tomada.

Pensando nisso, o que pretendemos é analisar um tipo de documentário composto quase que inteiramente por imagens não mediadas pela câmera. Pode a animação, em alguma medida, também conter traços da tomada?

O documentário e a animação

Apesar da predominância das imagens-câmeras, tem se destacado nos últimos anos – mesmo que em número pequeno – a produção de documentários de animação, realizados parcial ou integralmente com técnicas desse gênero do cinema, tradicionalmente dedicado à ficção. Uma mostra disso é que o edital de curtas-metragens da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV/MinC), lançado no início deste ano de 2010, não coloca mais a animação como um gênero à parte, podendo esta ser incorporada em qualquer uma das categorias do concurso – documentários ou ficções.

Não que o uso da animação no documentário fosse alguma novidade, mas foi sempre mais um elemento retórico, recurso para gráficos, letreiros, ilustrações, mapas, e não uma característica central para a linguagem. Sua utilização foi ampla desde as primeiras concepções do documentário. Ainda de acordo com Fernão Ramos (2008), John Grierson já tinha percebido a importância das imagens animadas para o tipo de filme que ele propunha, e quando, em 1939, funda no Canadá o National Film Board, cria também uma divisão especial de animação que acaba seguindo um rumo independente e se tornando referência na produção mundial do gênero, mas que foi originalmente pensada como apoio ao grande estúdio de produção documentária no qual o National Film Board se transformou. “Embora depois tenha levantado vôo solo, sua função original permite constatar a relação próxima entre os dois campos” (Ramos, 2008: 73).

Mas o que se vê hoje são experiências cada vez mais ousadas na utilização das imagens animadas na construção da narrativa documental. Filmes totalmente manipulados, em que, à primeira vista, não se distinguem na imagem os traços do real, a “intensidade do mundo”, mas que ainda assim podem (e querem) ser considerados documentários. Isso porque continuam estabelecendo asserções sobre o mundo histórico e compartilhado por nós, mundo com o qual mantêm vínculos, em diferentes camadas da narrativa.

Índia Mara Martins (2007: 92) propõe como definição para documentário animado

um filme de situações e fatos reais registrados em suporte eletrônico utilizados como base para posterior intervenção com animação, que muitas vezes é computacional (algumas

vezes utiliza animação tradicional). Quase sempre apresenta a valorização de aspectos subjetivos das situações a partir da representação das personagens e dos cenários.

O que se revela potencial é pensarmos nessa característica de valorização de “aspectos subjetivos das situações”, já que a animação traz uma liberdade muito maior ao documentarista, liberando-o de compromissos com a representação do “mundo real”. “A valorização de aspectos subjetivos continua sendo o grande diferencial do documentário animado, pois a animação lhe permite documentar o indocumentável” (Martins, 2007: 93).

No entanto, o documentário de animação não se desfaz do vínculo com referentes reais, e busca maneiras de transmitir ao espectador a existência desses referentes fora do filme. Isso pode se dar por meio do áudio das entrevistas ou depoimentos, por meio de materiais de arquivos, entre outros recursos. Dessa forma, talvez ainda seja possível, para o espectador, encontrar maneiras de se lançar à circunstância da tomada.

Valsa com Bashir e o peso do mundo

A partir dessas considerações, nos debruçamos sobre o documentário animado *Valsa com Bashir* (2008), do diretor israelense Ari Folman. O filme se baseia nas conversas e entrevistas do diretor com amigos e pessoas que estiveram envolvidas na Guerra do Líbano, em 1982. Folman foi um dos soldados que participou da tomada de Beirute e presenciou o massacre de Sabra e Shatila, e esse filme é a tentativa de reconstrução deste episódio, que lhe foi apagado da memória. O diretor tem com o tema abordado uma relação muito próxima, e o filme serve como uma tentativa pessoal de reconstruir uma memória dolorosa. Não há a intenção de contar a “grande História”, mas de reconstruir o passado daqueles que estiveram diretamente envolvidos. Para lidar com isso, Ari Folman escolheu trabalhar com imagens que não foram captadas diretamente do real, mas construídas a partir de lembranças do massacre.

Na primeira cena, somos surpreendidos por um bando de cachorros ferozes, que correm nervosamente pelas ruas de uma cidade, até chegarem a um edifício, onde latem e rosnam ameaçadoramente para um homem, que olha pela janela. Uma voz em *off* começa a falar sobre esses cachorros, e um corte nos leva para uma animação da fonte da voz, um homem que conta para outro esse sonho obsessivo com 26 cães que o perseguem. No correr

deste diálogo, vamos nos situando em relação ao propósito do filme: quem escuta a narração do sonho é a figura do próprio Ari Folman, diretor do documentário, e esse pesadelo tem relação direta com a Guerra do Líbano, onde ambos combateram, há mais de vinte anos. No entanto, Folman não guardou lembranças dessa época, e o filme é sua busca por elas.

Esses primeiros minutos já trazem as principais características do filme: todas as imagens são animadas, e alternam-se no tempo e no espaço, no mundo da carne e na imaterialidade da mente – a animação é usada para reconstituir visões, lembranças, sonhos, estados de espírito dos personagens, além de representar os personagens reais no tempo presente –; o diretor se coloca na história, como personagem principal, fio condutor da narrativa, tanto por meio da sua figura na interação com os outros personagens, quanto por meio de sua fala em *off*, em tom confessional; todos os personagens são acompanhados por um crédito em sua primeira aparição, que os identifica e, em alguns casos, qualifica; a trilha sonora é marcante e ocupa um espaço importante nas sequências, criando climas e efeitos dramáticos.

Não há, em *Valsa com Bashir*, uso de rotoscopia, técnica de animação em que se desenha diretamente sobre uma imagem gravada, quadro a quadro. A animação é completamente construída, embora tenha como referência um *storyboard* feito a partir da gravação de entrevistas e depoimentos. Assim, não há diretamente, na imagem, vestígios do real. O vínculo se dá por meio do som, que é o próprio áudio gravado nessas entrevistas, com as pessoas reais²; por meio dos créditos, que identificam essas pessoas – recurso comum em vários documentários, já incorporado pelo público como parte da linguagem documental –; e, talvez, pela estética escolhida nas imagens animadas.

No visual do filme, houve a preocupação de que os personagens tivessem a aparência mais realista possível. Nos comentários do diretor (presentes como extras no DVD lançado no mercado), ele afirma que achava que era “crucial que os personagens

² Todas as vozes são, de fato, dos personagens reais, salvo por duas exceções: o primeiro amigo que aparece, Boaz, e o amigo que mora na Holanda, Carmi. Essas pessoas não quiseram aparecer no filme, e tiveram suas vozes dubladas por atores e suas feições modificadas na animação.

parecessem reais, senão o público não se ligaria emocionalmente a eles”. Essa estética mantém a forma (e a fôrma) das imagens-câmera, suas proporcionalidades³. Assim, em alguns momentos salta, para o espectador, a situação do mundo, pequenos artifícios que trazem à tona vestígios da presença do sujeito no transcorrer da ação.

Mas, mesmo nas sequências que prezam por esse visual realista, é possível perceber, em determinados momentos, interferências do desenho que ressaltam pensamentos, estados psicológicos. É o caso, por exemplo, da sequência em que Folman conversa com seu amigo Ori, e este lhe explica as artimanhas da memória: nos planos gerais, em que os dois aparecem juntos, vemos pela janela uma paisagem cinzenta; nos planos próximos, de Folman, a janela mostra o parque de diversões sobre o qual eles conversavam – a paisagem refletindo os pensamentos do diretor.

Também são recorrentes no filme as “situações indocumentáveis”, onde se nota que os animadores tinham mais liberdade no desenho, nas cores, nos cenários: são as cenas que retratam os sonhos, as alucinações dos personagens, lembranças que se dão como “terríveis viagens de LSD”. Nessas cenas aparece, de maneira mais óbvia, todo o potencial criativo da animação, trabalhando de maneira a enfatizar as proposições do diretor, sua visão surrealista e o caráter absurdo da guerra.

Além disso, se o traço do desenho se preocupa em guardar as proporções realistas, são as cores – e a ausência de cores – que desempenham papel fundamental na expressividade da animação. Isso fica bem claro na parte final do documentário, quando se começa a narrar e reconstituir o massacre de Sabra e Shatila. Os dois personagens que falam sobre o episódio – o jornalista e o soldado que estavam presentes – aparecem em um plano tradicional de depoimento documental: em estúdio, com fundo escuro, plano médio frontal. As cenas que reconstituem o massacre são todas monocromáticas, o tom sépia contrastando com as cores vivas da praia que aparecia antes, trazendo toda a melancolia, a tristeza e culpa daqueles dias.

³ Fernão Ramos desenvolve a ideia de fôrma das imagens-câmera no artigo “A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa” (2005).

É nessa sequência final que se dá a transição das imagens animadas para imagens-câmera, cenas de arquivos que retratam os campos de refugiados palestinos logo após o massacre cometido pelas tropas falangistas. A transição acontece, a princípio, por uma mudança no som: a trilha musical bastante triste que acompanhava o depoimento do jornalista dá lugar a um som ambiente, que começa silencioso, para logo subir numa confusão de choro, gritos e lamentos de mulheres. As imagens, ainda animadas, acompanham o jornalista entre os escombros das casas, para logo mostrarem esses rostos, que vêm andando em direção à câmera, de todas essas mulheres desesperadas. Em um giro, vemos o jovem diretor, em primeiro plano, que recebe de frente a dor dessas pessoas – é o desvendamento do *flashback* obsessivo que o acompanhava.

Com um corte seco, passamos dessa imagem animada para o primeiro plano de uma imagem-câmera de uma mulher em desespero. O som continua o mesmo, agora vinculado às suas fontes reais. Durante 25 segundos, vemos passar diante da câmera várias dessas mulheres, a imagem da dor. Mais um corte seco, e agora não há mais som. O silêncio acompanha as imagens videográficas de corpos, as vítimas do massacre, que ainda estão entre os entulhos – a destruição provocada pelos soldados. Essas imagens se sucedem durante 55 segundos, sempre em silêncio. Em um *fade*, passamos para um plano preto, e começam a subir os créditos finais do filme.

Pensamos que essa sequência, mesmo em sua curta duração, traz em si toda a potencialidade da tomada, o peso daquele instante, jogando o espectador na experiência do acontecimento. Essas imagens se aproximam da ideia de imagem intensa, desenvolvida por Fernão Ramos (2005, 2008), e que ele mesmo identifica com a noção de “magnitude” de Bill Nichols:

A “magnitude” da imagem documentária refere-se ao que estamos chamando “intensidade”, conforme esta possui a potencialidade de espalhar a aura de seu sentido pela narrativa. A “magnitude” em Nichols (...) é o que perfura a camada da enunciação propriamente (“argumentar, persuadir, convencer, se dirigir a, parecer resolver contradições”), para estourar, na intensidade da vida, no colo do espectador (Ramos, 2005: 202).

É como se essas últimas imagens certificassem, colocassem o selo de autenticidade do relato documental no filme. Mais que isso, essas imagens trazem mesmo a intensidade do mundo, permitem que o espectador de fato se lance à experiência da situação, saindo da

dimensão do relato. E elas dão vida, jogam sentido para todo o filme que passou: se antes podíamos supor o vínculo do áudio das entrevistas com os personagens reais, agora temos mais certeza, influenciados pelo trabalho de som na transição das imagens animadas às imagens de arquivo, que ligam o áudio às suas fontes originais. Assim, a dimensão da tomada ganha mais corpo em todo o filme, graças à intensidade da sequência final.

Considerações finais

Muitos outros aspectos ainda devem ser levantados com relação a esse filme. Neste estudo, no entanto, buscamos nos ater à análise das imagens, e de que maneiras ela poderia trazer ao espectador a dimensão da tomada.

É verdade que, se pensamos no documentário como um tipo de narrativa que estabelece asserções sobre o mundo, ampliamos o leque de possibilidades e aceitamos a animação como uma alternativa completamente viável para a não-ficção. No entanto, não podemos negar as características da imagem-câmera e seus efeitos sobre o espectador, também levando em consideração que a prática documental se define a partir de embates e negociações entre público e realizador, entre uma comunidade de participantes que tem uma história, que carrega uma tradição e aprendizados culturais. Nessa tradição, o valor da imagem-câmera é considerável, e ainda tem poder na narrativa documental.

É pensando nas potencialidades do conceito de tomada que tentamos entender o papel da sequência final de *Valsa com Bashir* na construção do filme. Aquelas imagens dão corpo ao filme, ancoram o relato na materialidade da vida e da carne. Nesse filme, animação e imagens-câmera se complementam: o relato encontra sua melhor expressão na liberdade das imagens animadas, que possibilitam cenários surreais, visões fantásticas, lembranças imaginárias. Mas tudo aquilo aconteceu, os personagens estavam lá, e no final, o espectador é lançado no palco dos acontecimentos.

Referências

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narratividade ficcional. Vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 69-104.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

MARTINS, Índia Mara. Documentário animado: um novo projeto do cinema. In: PENAFRIA, Manuela, MARTINS, Índia Mara (orgs.). **Estéticas do digital**: cinema e tecnologia. Covilhã: Livros LabCom, 2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2007.

_____. **La representación de la realidad**: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.

PLANTINGA, Carl. **Rhetoric and representation in nonfiction film**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. Vol. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 159-226.

_____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

Referência audiovisual

VALSA com Bashir. Direção: Ari Folman. Israel, França, Alemanha: 2008.