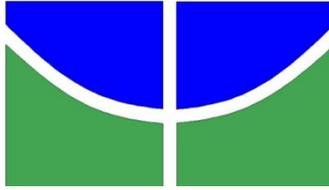


Talsa
COM **BASHIR**

Subjetividade, Memória e Geopolítica
no Documentário Contemporâneo

César Henrique Arrais





Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

César Henrique R. Arrais

***Valsa com Bashir: Subjetividade, Memória e
Geopolítica no Documentário Contemporâneo***

Dissertação a ser defendida no dia 09 de março de 2012
como requisito para obtenção do Grau de Mestre em
Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Selma Regina Nunes Oliveira

Brasília

2012

Para Belle.

Pelo amor, companheirismo, motivação e paciência.

E para o Kurt também.

Pela alegria gratuita.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Ivaniza e Luiz, pelo incentivo de sempre. Aos meus irmãos, Alessandra e Alan, por compartilhar conhecimentos e experiências. Também aos meus sogros, João e Regina, aos meus cunhados e aos meus sobrinhos, que nunca deixaram de me motivar.

Sou muito grato à paciência e à atenção da minha orientadora Selma Regina, bem como dos outros professores que sempre estiveram dispostos a me ajudar: Tânia Montoro, Luis Martino, Susana Dobal, Lavina Ribeiro, Sara Almarza, Gustavo Castro, João Lanari. Além dos mestres e amigos Mauro Guitini e Ciro Marcondes, com seus ‘toques’ sinceros e preciosos. Não posso esquecer dos funcionários da PPG-FAC e do chefe de Serviço de Registros de Pós-Graduação, Dinuarí da Rocha, que foram muito atenciosos para com minhas inúmeras demandas.

Também agradeço ao meu chefe e amigo Hussein Ali Kalout, que, além de dividir seu vasto conhecimento acerca das questões do Oriente Médio, viabilizou a licença capacitação que foi imprescindível para que esta dissertação fosse finalizada.

Agradecimento especial ao diretor de programação da Cinemateca de Tel Aviv, Pinchas Schatz, ao chefe de pesquisa da Cinemateca de Jerusalém, Costel Safirman, e à gerente de Cinema Israelense da mesma instituição, Nirit Eidelman, por me ajudarem a entender melhor a função do cinema no Estado Judeu e pelas indicações de filmes e livros. Também não posso esquecer das atenciosas bibliotecárias que me atenderam na Universidade de Tel Aviv.

Minha gratidão a Leonardo Moreira, Ana Cecília Langruber, Tatiana Lasneaux, Thiago Subtil e Daniele Marinho pela ajuda na manutenção da minha sanidade física e mental.

Por último tenho de expressar minha gratidão para com meus queridos amigos Guga, Mariana, Otto, Ana Rita, Felipe, Pezão, Rodrigo, Krishna, Beto, Andréa, Scheila, Lampreia, Flávia, e, em especial, as amicíssimas Alê Barreto e Thaisinha Farias que muito me ajudaram no acabamento do trabalho.

*“Nós gostamos da não-ficção porque vivemos
em tempos fictícios”*

Michael Moore

Uma reflexão acerca da linguagem e das estratégias narrativas no cinema documentário contemporâneo é o objetivo deste projeto de pesquisa. A investigação é realizada a partir da análise do filme israelense *Valsa com Bashir* (2008), que se tornou um marco na história da não-ficção ao radicalizar tendências que há décadas vinham se constituindo de forma marginal aos postulados clássicos dessa cinematografia, encarnados, sobretudo, no estilo cinema direto e *cinéma vérité*. A obra do diretor Ari Folman propõe um mergulho na memória de seus personagens, construindo-se a partir de suas subjetividades. Consegue, assim, trazer para o discurso realista característico do documentário elementos pouco usuais como sonhos, alucinações e reminiscências carregadas de traumas e culpas. Mais que isso, *Valsa com Bashir* dá vida a tais elementos intangíveis, representando-os na realidade imagética por meio da técnica da animação, estruturando uma história em que o mundo fático e o mundo da imaginação misturam-se e revezam-se de forma caótica. Tudo isso tendo como pano de fundo um dos mais infames episódios das seis décadas de embate entre israelenses e palestinos na Terra Santa: o massacre de Sabra e Chatila durante a Guerra do Líbano em 1982. Ao expor a dor dos ex-combatentes e ao reconhecer a tragédia palestina, *Valsa com Bashir* aproxima-se de parte expressiva da cinematografia produzida atualmente em Israel, que caracteriza-se por apresentar visões alternativas acerca do conflito.

Palavras-Chave:

Documentário – Memória – Subjetividade – Animação – Israel/Palestina

ABSTRACT

A reflection about the language and the narrative strategies of the contemporary documentary cinema is the purpose of this project. The research is carried out from the analysis of the Israeli full-length film *Waltz with Bashir* (2008), which became a milestone in the nonfiction history by radicalizing tendencies which had been constituted on the borderline of the classical postulates of the nonfiction cinematography for decades, embodied, especially, in styles like the direct cinema and the *cinéma vérité*. The film directed by Ari Folman comes up with an excursion throughout the depths of character's memories, building up its storyline through their subjectivities. Thereby, it brings unusual elements like dreams, hallucinations and recollections replete of trauma and guilt to the documentary's realistic discourse. More than that, *Waltz with Bashir* gives life to these intangible elements, depicting it on the imagery reality through animation techniques, structuring a story where the factual world and the imaginary one mix and switch among themselves chaotically. All this considering as background one of the most infamous episodes of the six decades of clashes between Israelis and Palestinians in the Holy Land: the massacre of Sabra and Chatila during the Lebanon War in 1982. By exposing the former soldiers pain and recognizing the Palestinian tragedy, *Waltz with Bashir* approaches to significant part of the current cinematography produced in Israel, characterized by presenting alternative points of view about the Israel-Palestine conflict.

Key-Words:

Documentary – Memory – Subjectivity – Animation – Israel/Palestine

SUMÁRIO

Introdução	10
Roteiro Metodológico	16
Documentário: Um Conceito em Aberto.....	21
Documentário x Ficção	26
Realismo e Imagem Fotográfica	35
A Subjetividade Invade o Realismo	47
A Animação no Documentário	65
Valsa com Bashir e a Simbiose Animação-Subjetividade.....	74
Trauma, Culpa e Redenção: o Novo Cinema Israelense.....	95
Considerações Finais.....	123
Bibliografia	129
Anexo: Sequências de Valsa com Bashir	142



INTRODUÇÃO



“É uma tragédia de nossos dois povos. Como posso explicar no meu inglês pobre? Creio que os árabes têm os mesmos direitos que os judeus e creio que é uma tragédia da história um povo que é refugiado fazer novos refugiados. Não tenho nada contra os árabes... eles são iguais a nós. Eu desconheço que nós, judeus, tenhamos causado esta tragédia mas aconteceu.”

Shlomo Green, judeu refugiado dos nazistas, ao saber que sua casa em Israel fora tomada de uma família palestina em 1948.¹



Folman em seu sonho alusivo ao massacre de Sabra e Chatila em 1982.

¹ Apud Fisk, 2007: 41.

O trauma, o esquecimento, a recordação. Não necessariamente na ordem apresentada, são esses três fenômenos fisiológicos e existenciais, conexos ao funcionamento da memória humana, que são representados e norteiam a história contada no documentário *Valsa com Bashir* (Ari Folman, Israel, 2008, 86 min). A obra, que ganhou repercussão internacional ao abrir a mostra competitiva do Festival de Cannes de 2008, ganhar o Globo de Ouro de Melhor Filme em Língua Estrangeira em 2009, e ser indicado ao Oscar nas mesmas categoria e ano, é o *corpus* dessa investigação que almeja exprimir uma reflexão acerca do cinema documentário na contemporaneidade.

O filme retrata a saga do diretor e protagonista Ari Folman em busca das memórias desaparecidas de sua mente sobre a primeira Guerra do Líbano. O conflito foi iniciado em 1982 com a invasão do Exército israelense ao país vizinho com o objetivo de neutralizar o poderio bélico da Organização pela Libertação da Palestina (OLP), que lá mantinha clandestinamente sua base de operações comanda pelo ícone mor da causa dos árabes apátridas, o egípcio Yasser Arafat.

Oficialmente finalizada em 1985, além de conturbar a tênue organização sócio-política do Líbano, onde diferentes facções religiosas e étnicas vivem sob tensão, e de destruir parte expressiva da infra-estrutura do país, a guerra ficou marcada por conta de um macabro episódio intimamente relacionado ao bloqueio mental vivenciado por Ari Folman – então um jovem soldado de 19 anos.

O tal episódio inicia-se em meio aos conflitos, quando Bashir Geymael, em 19 de agosto daquele ano, foi eleito presidente do Líbano. Bashir era filho de Pierre Geymael, histórica figura da política nacional, fundador das Falanges Libanesas, em 1936 – quando o país estava sobre controle da França. Criada sob inspiração da organização do partido Nazista na Alemanha, as falanges funcionavam como uma milícia composta, na maioria, de cristãos maronitas – grupo étnico-religioso de grande poder econômico e de tendência política de extrema-direita, que vivia às turras com mulçumanos sunitas, xiitas, drusos, armênios, sírios e refugiados palestinos (Fisk, 2007: 107 -109)

Aliados às forças invasoras israelenses, os cristãos maronitas sofreram um abalo inesperado quando seu jovem e aclamado líder, então com 35 anos de idade, morreu num atentado à bomba na sede das Falanges no bairro de Achrafieh, distrito cristão de Beirute, menos de um mês após ser eleito, em 14 de setembro. A fúria pelo assassinato foi imediata e incontrolável, e a sede de vingança recaiu contra os rivais de Israel na guerra: os palestinos.

A morte de Bashir foi atribuída à OLP, mas a revanche foi consumada em dois dos símbolos do exílio palestino desde a *Nakba* – “catástrofe”, referente à vitória de Israel na Guerra da Independência (1948-9)- : os campos de refugiados de Sabra e Chatila. Os milicianos cristãos maronitas, com armamentos e uniformes israelenses, além do apoio ostensivo dos aliados, invadiram a área e protagonizaram um espetáculo de horrores. Foram dois dias de carnificina, 16 e 17 de setembro, sob os olhos coniventes do exército de Israel.

Execuções sumárias de famílias inteiras, estupros e torturas. A população da área, composta de refugiados sem atuação guerrilheira junto à OLP, foi sadicamente atacada. Mulheres, grávidas, idosos e crianças. Ninguém foi poupado, conforme pode-se conferir nos 114 segundos finais de *Valsa com Bashir*. As estimativas de mortos variam de 800 até 3,5 mil pessoas. A Assembleia Geral das Nações Unidas (ONU) classificou o massa-

cre como um “ato de genocídio”¹. Nunca foram esclarecidas as condições do assassinato de Bashir Geymael, tampouco apontado os reais responsáveis.

Foi por presenciar e apoiar o massacre, lançando sinalizadores cor laranja que iluminavam as noites em que os milicianos cometiam os assassinatos, que Ari Folman bloqueou suas memórias. Memórias estas já povoadas, desde os 6 anos de idade, pelas histórias de um genocídio de magnitude bem mais expressiva, o Holocausto - afinal seus pais eram sobreviventes do infame campo de concentração de Auschwitz.

E a partir desse contexto que constrói-se a narrativa de *Valsa com Bashir*. Focada nos fenômenos da memória, e tendo o massacre de Sabra e Chatila e, conseqüentemente, o conflito Israel-Palestina como pano de fundo, a história mostra como Folman vai em busca da memória coletiva para efetivar sua recordação. O diretor-protagonista recorre à orientação de especialistas – o psicólogo e amigo Ori Sivan e a catedrática em estresse pós-traumático, Zahava Solomon –, ao relato de ex-companheiros de guerra – Carmi Ca’an, Boaz Rein, Shmel Frenkel -, a um ex-soldado selecionado pela produção dentre outros cem – Ronny Dayag -, a seu comandante durante o massacre – Dror Harazi -, e ao jornalista Ron Ben Yshai, que cobriu a guerra do Líbano *in loco* e chegou a Sabra e Chatila logo após o massacre.

Se os elementos apresentados já seriam suficientes para fazer de *Valsa com Bashir* motivo de uma investigação acadêmica, outras são as características da obra que instigaram a realização deste projeto. A primeira delas é o fato de a narrativa ter sido quase que inteiramente construída com base na subjetividade dos personagens. À parte as explicações mais didáticas dos especialistas, todos os demais relatos são focados nas reminiscências, muitas vezes desconexas, nas emoções e nas alucinações. Sem contar os dois sonhos, inicialmente de Boaz Rein e, depois, do próprio Folman, que compõem a mola-mestra do enredo da obra.

Para o cinema documentário, uma linguagem historicamente caracterizada pela objetividade e pela missão de apresentar a realidade de uma maneira fidedigna, é altamente subversiva a iniciativa de estruturar uma história baseada nas imprecisões, paranóias e “viagens” das mentes dos personagens. O mais surpreendente é que os elementos da subjetividade ganham vida, são representados com toda sua carga de onirismo em *Valsa com Bashir*.

E a maneira escolhida pela equipe do filme para trazer à realidade imagética aquilo que se passava na cabeça dos personagens é uma afronta ainda maior aos cânones do documentário. Foi a animação, aquele tipo de imagem completamente construída que é a antítese da transparência realista da imagem fotográfica. Embora utilizada há tempos enquanto acessório nas narrativas não-ficcionais, realizar um documentário em longa-metragem praticamente todo animado foi a ousadia maior de *Valsa com Bashir*, uma radicalização de uma tendência que vinha aos poucos se afirmando desde anos 1990 – mas que também encontra antepassados nos primórdios da história do cinema.

Essa simbiose entre narrativa subjetiva e linguagem animada permitiu que *Valsa com Bashir* criasse uma história na qual o espectador é imerso num ambiente surreal, no qual a realidade fática e o onirismo da memória entrelaçam-se e revezam-se de uma maneira caótica, jamais vista antes na não-ficção. Ao mesmo tempo, pode-se observar na obra elementos clássicos da linguagem documental, como o uso de narração expositiva – a “Voz de Deus” da qual fala Bill Nichols (2005:53) -, as reencenações estilo docudrama, as entrevistas com e

1 Resolução A/RS/37/123 da Assembléia Geral das Nações Unidas, “A Situação no Oriente Médio”, de 16 de dezembro de 1982. Texto disponível em [HTTP://www.un.org/documents/ga/res/37/a37r123.htm](http://www.un.org/documents/ga/res/37/a37r123.htm).

sem a intervenção direta do diretor-protagonista, e a utilização de uma sequência de imagens de arquivo que acaba sendo crucial para o desfecho da narrativa.

Não à toa a dificuldade de críticos, acadêmicos e jurados de festivais em categorizar o filme israelense. Emblemática nesse sentido é a declaração do cineasta norte-americano Brett Morgen, autor do documentário com animação *Chicago 10* e membro da Seção de Documentários da *Academy of Motion Pictures Arts and Sciences*. Morgen, convidado para participar da seleção de documentários para um festival, recebeu instruções que admitiam o uso de animações e reencenações, com a ressalva de que os membros do comitê organizador sentiriam-se livres para eliminar filmes “no caso do uso excessivo desses artifícios”² (Apud Adams, 2009: 24).

Morgen, embora concorde que a inclusão de animações torne mais complicada as categorizações, achou absurdas as instruções do comitê do festival. “Eles te obrigavam a fazer uma lista de quantos minutos eram de animação e reencenação, e explicar cada uma de suas funções. (...) Isso é ridículo”³ (Ibdem). Certamente *Valsa com Bashir* teria extrema dificuldade em passar por tal crivo.

Ao optar pela animação e o foco na subjetividade, Folman deliberadamente bateu de frente com a longa tradição do cinema documentário que privilegiava a objetividade das narrativas e a fidelidades das histórias apresentadas por meio da transparência da imagem fotográfica. O diretor até fez piada com essa questão no próprio filme, quando apresentava uma fotografia sua da época de soldado a Ronny Dayag (sequência 6), perguntando se este o reconheceria dos tempos de guerra. Diante da negativa de Dayag, Folman emenda: “Nem eu mesmo me reconheço.”

O diretor-protagonista é categórico ao rejeitar acusações de que um filme animado simplesmente não tem condições de tratar sobre a realidade, de representá-la, tal como se presume num documentário. “Digamos que eu tivesse feito o filme com uma câmera de vídeo. No fim, o que você veria seriam imagens construídas em pixels, feitas de pontos e linhas. (...) Então o que é mais real, uma imagem em pixels ou uma imagem desenhada na qual alguém trabalhou por muito tempo?”⁴ (Ibdem: 26).

Por outro lado, embora a obra israelense seja uma verdadeira ode ao uso da animação de forma a viabilizar a inclusão dos elementos oníricos da memória no discurso documental, *Valsa com Bashir* de forma alguma rejeita a força realística da imagem fotográfica. Tanto que é esse tipo de imagem que conclui o filme e dá sentido às razões pelas quais Ari Folman teve suas memórias do massacre de Sabra e Chatila bloqueadas por mais de duas décadas.

Mais que isso, são as terríveis cenas de dezenas de refugiados palestinos mortos que confirmam a responsabilidade do Estado de Israel para com àquela carnificina – embora o filme apresente tal responsabilidade de forma subsidiária. Ao reconhecer o flagelo desse povo apátrida, *Valsa com Bashir* conecta-se a várias outras obras do cinema israelense, especialmente a partir dos anos 2000, em que as complexidades do conflito Israel-Palestina, com todas as repercussões dentro da sociedade do Estado Judeu, são desnudadas de uma maneira que raramente se conseguirá ver na mídia tradicional. Às vezes em reportagens da britânica BBC.

Ari Foman produziu em sua carreira de diretor trabalhos que tratam da vida e fantasia dos jovens (*Santa Clara*, 2006), da dificuldade dos judeus de se libertar das memórias do Holocausto (*Made in Israel*, 2001), e da

2 TRADUÇÃO LIVRE. Todas as referências a obras escritas em língua estrangeira foram traduzidas de forma livre por este pesquisador para dar melhor continuidade e legibilidade à dissertação. Sempre que tais referências aparecerem, o texto, tal como escrito em sua língua original, estará disponível em nota de rodapé: “... feel free to downgrade in the event of excessive use of these devices.”

3 “They make you list how many minutes are animated and reenacted, and explain each usage. (...) It’s ridiculous.”

4 “Let’s say I would have done this with a video camera. In the end what you would see is pixilized picture consisting of dots and lines. (...) So what is more real - a pixilized image or a drawn image that someone worked on for a long time?”

necessidade de tudo na vida ser tratado pelo viés psicológico na atualidade (*In Treatment*, 2005) – produção que foi adaptada pela TV americana e apresentada no Brasil pelo canal HBO em 2008 com o nome de *Em Terapia* (Klawans, 2008: 36). Além disso, o diretor trabalhou com animação para a TV israelense na série documental *The Material that Love is Made of* (2004).

Em *Valsa com Bashir*, Folman parte de um mix de suas experiências anteriores para contar parte de sua própria história, de uma maneira bastante original e performática – característica principal do “*new documentary*” contemporâneo segundo Stella Bruzzi (2006: 1 e 9). Com isso, afastou-se dos postulados clássicos de transparência e objetividade do documentário. Tampouco respeitou regras de imparcialidade e de ouvir versões conflitantes como aquelas que os jornalistas reivindicam cumprir. Mas, mantendo-se fiel ao indispensável vínculo com o mundo histórico, Folman alcançou aquilo que autores atuais como Dave Saunders exaltam como o grande diferencial de parte da produção não-documental de hoje: “explorar o filme documentário como uma prática artística”⁵ (2010: 5).

5 “... to explore the documentary film as artistic practice.”



ROTEIRO METODOLÓGICO



“... a pesquisa deve se conduzir dentro de um determinado campo da ciência a que o objeto ou assunto da pergunta pertence e à luz de algum quadro teórico de referência e de suas predições, quadro teórico este que deve ser selecionado em função de sua adequação a pergunta que se tem.”

Lúcia Santaella¹

A investigação empreendida neste projeto de pesquisa está delimitada nos domínios dos fenômenos da cultura e da comunicação de massa, campos intrínsecos à área científica da Comunicação, como observa Vassallo de Lopes (2009:13), já que trata da análise de um produto cultural que é um dos símbolos da era das mídias massivas industrializadas: o cinema, mais especificamente, o cinema documentário.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa cuja metodologia, por conta da complexidade do estudo, demandou uma mescla de abordagens: a abdução, que “busca uma teoria”, e a indução, que “busca fatos” (Santaella, 2010: 79). A metodologia é primeiramente abdutiva – modalidade predominante na Comunicação segundo Muniz Sodré (Apud Santaella, 2010: 80) – em função da inspiração da pesquisa ter surgido a partir de um *insight ao assistir o corpus* do estudo, o filme *Valsa com Bashir*, e associá-lo com o que viria a ser o objeto pesquisado: o cinema documentário contemporâneo. Ainda na abdução, importante notar a explicação de Santaella:

Quanto à abdução, o mais original dos tipos de raciocínio ou argumento, ela se refere ao ato criativo de se levantar uma hipótese explicativa para um fato surpreendente. É o tipo do raciocínio através do qual a criatividade se manifesta não apenas na ciência e na arte, mas também na vida cotidiana. Quando nos confrontamos com algo que nos surpreende, para o qual não temos resposta ou explicação, a abdução é o processo através do qual uma hipótese ou conjectura aparece como uma possível resposta ao fato surpreendente. (Ibidem: 77)

O fato surpreendente foi assistir ao filme *Valsa com Bashir* sem saber previamente que se tratava de um documentário. Convencendo-se após breve reflexão, tendo a obra já sido vista, que se tratava sim de uma não-ficção, questionamentos instigantes não tardaram a aflorar: mas como pode um documentário ser animado, já que esse tipo de filme teria de apresentar a realidade, tal como filmada? Pode uma história não-ficcional ser contada majoritariamente por meio de incursões nas subjetividades emersas das memórias dos personagens? A investigação teórica e um passeio pela história do documentário forneceram respostas adequadas às dúvidas.

A pesquisa também teve de caminhar para caminhos indutivos, aqueles nos quais “o real é considerado como algo opaco: os fatos não se exprimem *a priori*. Para que se possa ver algo, será necessário explorá-los, analisá-los, impregnar-se dos mesmos e, depois, distanciar-se deles. (Alami, Desjeux, Moussaoui, 2010: 31). O que o “real opaco” demonstrava era a existência de um filme israelense que mostrava a fragilidade e os traumas de soldados do exército tido como um dos mais poderosos e bem treinados do mundo. Além de assumir, ainda que indiretamente, a responsabilidade por um dos inúmeros flagelos impostos às populações palestinas.

O contraste da mensagem do filme com a realidade do conflito apresentada, quase sempre, pela mídia internacional era tão gritante que ensejava um inquérito para saber se era uma iniciativa isolada ou se o cinema israelense poderia ter se tornado uma arena onde vozes contrárias à beligerância contínua estariam se

expressando para dentro e fora do país. “O indutivo é aquele que parte de premissas particulares em direção a premissas gerais e cuja aproximação dos fenômenos caminha, assim, para planos cada vez mais gerais” (Santaela, 2010: 87).

Além das abordagens citadas, há de se ressaltar também que a pesquisa, além de qualitativa, é analítica, aquela que faz “análises interpretativas dos dados e extrai conclusões” (Ibidem: 92). Dentro dessa linha, a pesquisa abarca duas subdivisões: a comparativa e a histórico-crítica, aquela que “tenta reconstruir o passado para melhor compreender os fenômenos” (Ibidem: 93).

Baseado nas abordagens e nas tipologias de pesquisas, o método empregado na investigação foi a análise filmica, a mais apropriada para dar conta das “intenções comunicativas”² (Vilches, 2007: 30 e 31) de *Valsa com Bashir*. Para tanto, utilizou-se como arcabouço teórico referências do campo dos estudos do audiovisual, mais conhecido pela denominação em inglês *Film Studies*. Procurou-se empreender a investigação à luz das reflexões de pensadores do cinema que tratassem das questões mais estritamente formais, como a linguagem e as conceituações, e também das vertentes culturais, focando na relação das obras com seus ambientes sócio-políticos. Buscou-se aportes em autores mais clássicos da área de cinema – Bazin, Buñuel, Denos, Kracauer, Stam – e também naqueles especializados na área do documentário: Nichols, Barsam, Plantinga, Carrol.

Como se trata de um estudo acerca de uma obra dos anos 2000, também foi necessário recorrer a autores mais contemporâneos, como Ramos, Gauthier, Bruzzi, Wells, Saunders, Winston, Ward e Aufderheide. Além disso, pesquisa ensejou a busca por teóricos do cinema israelense como Shoat, Yosef, Kronish e Schweitzer. Isso sem falar em autores das áreas da Psicologia, História e Sociologia imprescindíveis para a compreensão das questões acerca da memória, subjetividade, trauma e culpa que permearam toda a investigação.

Tendo o documentário israelense como “o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (Vanoye e Goliot-Lété, 2009: 15), o estudo procurou entender a significação da obra por meio da relação entre forma e mensagem. “O plano do significante se converte no plano da expressão; e o plano do significado se converte no plano do conteúdo”³ (Vilches, 2009: 30). No caso, a forma entendida como o hibridismo entre os códigos do documentário, da ficção e da animação. Já o conteúdo compreendido como a narrativa expressa por meio da subjetividade e suas conexões com a atual valorização da memória individual e a realidade representada pelo novo cinema israelense.

O estudo da expressão, demandou análises intertextuais e textuais. As intertextuais, dentro das citadas abordagens histórico-críticas e comparativa, procuraram entender a(s) controversa(s) conceituaç(ões) do filme documentário e demonstrar como *Valsa com Bashir*, em que pese não respeitar muitos dos cânones desse outro cinema, não pode ser excluído de tal arcabouço. Também foi preciso fazer um sobrevôo na história do documentário para compreender como questões confrontadas pelo filme israelense – reivindicação de mostrar a verdade/realidade, mínima mediação e manipulação das imagens captadas, veneração da transparência da imagem fotográfica, prevalência do discurso da objetividade e o repúdio à subjetividade – foram tratadas por teóricos e realizadores ao longo do tempo. Tal volta ao passado procurou seguir o postulado metodológico de Vanoye e Goliot-Lété, que entendem ser parte fundamental da análise filmica decifrar a genealogia do filme,

2 “las intenciones comunicativas.”

3 “... El plano del significante se convierte em plano de la expresión, y el plano del significado se convierte em plano del contenido.”

“situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas filmicas” (2009: 23).

Já a questão das especificidades em si da linguagem de *Valsa com Bashir*, a subjetividade e o uso animação, foram analisadas de uma forma que combinou tanto a intertextualidade, por meio da analogia com obras que foram desbravando esses caminhos ao longo da história do documentário, como a textualidade em si, investigando a estratégia narrativa da obra e sua correlação com o momento que, de acordo com os autores da História e da Sociologia consultados, as narrativas individuais, centradas nas memórias das pessoas, adquiriram grande valor no entendimento dos fatos em detrimento às grandes narrativas históricas oficiais, que encontram-se em xeque.

A análise textual de *Valsa com Bashir* demandou uma decomposição da obra de forma a compreender o uso dos elementos isoladamente, da maneira como são perceptíveis a “olho nu” ao se tomar o filme em sua totalidade (Vanoye, Goliot-Lété: 2009, 15). Como ressalta a acadêmica portuguesa Manuela Penafria, esse exercício de decomposição tem a missão de “explicar/ esclarecer” o funcionamento do filme, bem como “propor-lhe uma interpretação” (2009: 1).

Esse procedimento também vai de encontro com a proposta de Diane Rose, que prega o empreendimento de uma argumentação teórica que seja crítica em cada ponto de desenvolvimento da pesquisa, uma vez que:

... Os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, seqüências de cenas e muito mais. É, portanto, indispensável levar essa complexidade em consideração, quando se empreende uma análise de seu conteúdo e estrutura. (2002: 343)

A decomposição levada a cabo em *Valsa com Bashir* procurou dividir o filme em seqüências, respeitando a definição dada por Susan Hayward:

A seqüência é normalmente composta de cenas, todas elas relacionadas à mesma unidade lógica de significação. Por essa razão, a duração de uma seqüência é equivalente à continuidade visual e/ou narrativa de um episódio dentro do filme (seqüências podem ser como os capítulos dentro de um romance). É profícuo, quando se estuda um filme, estar apto a segmentá-lo, desde que isso dê ao estudante ou espectador o senso de sua estrutura formal assim como as relações entre as seqüências. (...) Em média, um filme tem vinte e três ou vinte e quatro seqüências se for um filme mainstream ou de Hollywood; o cinema europeu tende para números menores (entre onze e dezoito).⁴ (2006: 348)

Em *Valsa com Bashir* foram identificadas 16 seqüências. Ao longo do trabalho, as referências a determinadas cenas e diálogos será remetida à seqüência a qual faz parte. Por isso, no fim da pesquisa haverá um anexo com um quadro identificando cada uma dessas seqüências, fornecendo seu tempo exato de início e término bem como uma brevíssima descrição do que se passa no fragmento.

Por fim, a questão da subjetividade conexas ao trauma - dentro da realidade de Israel e de sua produção cinematográfica - será também abordada por meio de uma análise contextual que procure “a correspondência entre as formações discursivas cinemáticas e extra-cinemáticas”⁵, já que análises textuais e intertextuais “não

4 A sequence is normally composed of scene, all relating to the same logical unit of meaning. For this reason, the length of a sequence is equivalent to the visual and/or narrative continuity of an episode within a film (sequences can be likened to chapters within a novel). It is useful when studying film to be able to segment out a film into sequences since this gives the student or spectator a sense of the formal structure of the film as well the relations between the sequences. (...) On average a film has twenty-three or twenty-four sequences if it is mainstream or Hollywood film; European cinema tends towards a lower number (eleven to eighteen).

5 “... the correspondence between cinematic and extracinematic discursive formations.”

exaurem a significação da obra” (Shoat, 2010: 7). Como ressalta Ella Shoat, “filmes são informados pelos seus ambientes culturais, moldados pela história e influenciados pelos eventos”⁶(Ibdem:8).

A imprescindibilidade de uma abordagem contextual, fora das singularidades da obra em si, também é endossada por Manuela Penafria que entende o filme “como resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorrem a sua produção e a sua realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico” (2009: 07).

No caso de *Valsa com Bashir*, o conteúdo, a mensagem transmitida pelo filme não pode ser analisada sem que se façam as necessárias conexões com: a realidade sócio-política israelense; a questão a do conflito interminável com a Palestina, bem como a tragédia vivida pelos palestinos nos territórios ocupados e nas dezenas de campos de refugiados como Sabra e Chatila; a importância do cinema na conformação da identidade do Estado Judeu; e qual o papel desempenhado pelo filme de Ari Folman e seus contemporâneos em termos culturais e políticos.

6 “Films are informed by their ambient cultures, shaped by history, and inflected by events.”



DOCUMENTÁRIO: UM CONCEITO EM ABERTO



Documentário. Filme de não-ficção. Cinema do Real. Cine-Verdade. Discursos da Sobriedade. Cinema que reivindica mostrar a verdade. Cinema argumentativo. Filme pedagógico. Cinejornal. Filme entediante. Um outro cinema. Um filme de ficção como nenhum outro. Ficções da realidade. Filme de asserção pressuposta...

Exemplos de nomenclaturas para esse tipo de cinematografia são abundantes na literatura especializada. A tarefa de conceituar o documentário até que não parece ser, em princípio, algo muito complexo. Qualquer pessoa sente-se capaz de explicar o que é um documentário citando algum que já tenha visto. Ou fazendo o contraste evidente com os filmes de ficção.

O fato é que conceituar, definir, o que é o documentário – e por extensão a não-ficção – é um exercício complicado, mas imperioso para qualquer projeto de pesquisa que vise uma análise dessa cinematografia. Não à toa é difícil encontrar qualquer publicação que trate do assunto que não tenha um capítulo introdutório questionando quais são as características e limites estilísticos intrínsecos ao documentário. Caso extremo é o livro do acadêmico brasileiro Fernão Pessoa Ramos, que é taxativo logo no título: “Mas afinal... o que é mesmo documentário?” (2008).



“Primeiro documentário animado”. Técnica deu vida às subjetividades dos personagens.

1 Apud Gauthier, 2008:6.

Tarefa das mais enfadonhas na visão de Plantinga, para quem definir gêneros do cinema “pode degenerar numa compartimentação acadêmica, aquele exercício pedante no qual os eruditos classificam filmes em categorias sintéticas, apenas para descobrir os filmes que excedem e escapam destas categorias”² (1997:7).

No entanto, a quantidade de denominações que abriga-se sobre o guarda-chuva do termo documentário revela a dificuldade para se estabelecer parâmetros que situem com alguma estabilidade esse tipo diferente de cinema perante realizadores, produtores, divulgadores, crítica, espectadores e, obviamente, pesquisadores da área dos *Film Studies*. Ainda mais num momento da contemporaneidade marcado pela intertextualidade, dispersão e difusão de conceitos e linguagens – a tal pós-modernidade, exaustivamente analisada por autores como David Harvey³.

A prevalência do cinema direto e do *cinéma-vérité* enquanto modelo supremo dessa cinematografia que reivindica mostrar a verdade a partir dos anos 1950, fechando o conceito e o status de documentário para as alternativas aos cânones do estilo *fly on the wall*, mobilizou pesquisadores que se dedicaram à legitimação estética e institucional de outras experiências no campo da não-ficção.

Desde os anos 1990 que tais estudiosos trataram de rejeitar as restrições impostas pelo objetivismo das classificações em favor de tornar o documentário um “conceito aberto”. Pesquisadores como Carl Plantinga, Stella Bruzzi, Paul Ward e David Saunders apuseram-se abertamente às iniciativas de busca das essências da não-ficção. Sobretudo se tal busca propõe-se a delimitar o documentário como o filme que mostra a realidade ou a verdade.

A definição cunhada por John Grieson depois de assistir ao filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty, consagrou o documentário como “a interpretação criativa da realidade/verdade”⁴. Rejeitada inclusive pelos categráticos do cinema direto, incomodados com a amplitude supostamente exagerada da definição, a iniciativa de Grieson de distinguir o documentário de outros tipos de filmes factuais – *actualités*, *newsreel*, cinejornais – é tida como a primeira tentativa de se “encapsular” esse tipo diferente de cinematografia (Ward, 2005:6). Ainda que muito menos restrita do que parece numa primeira leitura, tal como defende Brian Winston, estudioso do pensamento do patrono do documentário britânico, esta tentativa de estabelecimento de um conceito fechado continua sendo alvo da hostilidade dos pesquisadores contemporâneos.

Até o clássico e referencial trabalho de Bill Nichols, *Representing Reality* (1991), no qual conceitua quatro categorias de documentário – expositivo, observacional, interativo e reflexivo (Ibdem: 32) -, foi atacado como sendo cronológico e estanque. Bruzzi foi enfática na crítica contra o que chamou de “construção (ou imposição) de uma árvore genealógica que procura explicar a evolução do documentário ao longo de linhas progressivas e lineares”⁵ (2002:3). Cabe lembrar, no entanto, que o próprio Nichols, em trabalhos posteriores, tenha deixado claro sua visão de que o documentário seria um conceito confuso (*fuzzy concept*) com fronteiras

2 “‘defining’ films may degenerate into academic pigeon-holing, that pedantic exercise whereby scholars assign films to synthetic categories, only to find that actual films exceed and escape those categories.”

3 Para mais sobre esse assunto, ver a obra *A Condição Pós-Moderna* de David Harvey.

4 Neste trabalho os termos realidade e verdade sempre aparecerão conjuntamente quando se referirem ao termo em inglês *actually*, tal como na definição cunhada por Grieson, pois a palavra admite ambas traduções. Há autores que se referem à frase de Grieson como “interpretação criativa da realidade/verdade” - “creative interpretation of actuality” - e outros como “o tratamento criativo da realidade” - “creative treatment of actuality”.

5 “... the construction (or imposition) of a family tree that seeks to explain the evolution of documentary along linear, progressive lines.”

difusas (*blurred boundaries*) (1994). Para Plantinga, o conceito de documentário é algo “negociado por meio das relações entre discurso e prática”⁶ (1997: 9).

Já Stella Bruzzi entende que o filme que pretende representar a realidade de forma pura, transparente, é condenado ao fracasso, dado que é uma meta inalcançável (2006: 6). A pesquisadora defende que a identidade do documentário “não é fixa, mas fluida e obtida a partir de uma produtiva e dialética relação entre o filme, a realidade que ele representa e o espectador”⁷ (Ibidem: 7).

A objeção ao essencialismo e ao objetivismo, entretanto, não conseguiu invalidar a necessidade da categorização como ferramenta indispensável para se realizar uma análise acerca do filme de não-ficção. Por mais que defendam o conceito aberto, os pesquisadores não podem prescindir da classificação para examinar seus objetos de estudo. Como pontua Plantinga:

*Categorias são fundamentais para o pensamento, a percepção, a ação e o discurso. Quando percebemos algo como um tipo de coisa, estamos categorizando. Categorias também possibilitam a argumentação. Sem um entendimento claro das categorias que usamos, nos arriscamos a pensar confusa e despropositadamente. Rejeitar a categorização é rejeitar a comunicação, o entendimento e a experiência significativa. Um caminho mais prudente seria trabalhar com um entendimento mais sutil e complexo de como as categorias funcionam. Se fizermos assim, a caracterização do filme de não-ficção se torna sugestiva e esclarecedora em vez de artificial e restritiva.*⁸ (1997:8)

A presente pesquisa não irá fugir do exercício da categorização. Até porque o filme estudado, *Valsa com Bashir*, não permite tal fuga. Não se pretende aqui incluí-lo em alguma categoria estanque. Longe disso. Mas o confronto das características do filme com o pensamento teórico acerca das especificidades da não-ficção levará a situá-lo no contexto da produção contemporânea, no qual as fronteiras difusas preconizadas por Nichols parecem cada vez mais alargadas.

Valsa com Bashir desafia a ontologia do documentário clássico ao perverter e negar algumas de suas características fundamentais: a imagem fotográfica transparente e minimamente manipulada e captação direta do som. Mais que isso, o filme israelense tem seu enredo construído a partir das experiências individuais, subjetivas e emocionais dos personagens – algo bem distante dos preceitos tradicionais da realidade objetivista.

Embora apresentado como o “primeiro documentário de animação” da história na *première* do Festival de Cannes em 2008, o filme de Ari Folman não deixou de causar estranheza àqueles que tiveram de categorizá-lo. Isso fica sintomático nas premiações conquistadas pelo longa-metragem. Foram 15 no total⁹, mas apenas uma é de melhor documentário – justamente a concedida pela *International Documentary Associations*.

6 “... is negotiated through the relationships between discourse and practice.”

7 “... its identity is not fixed but fluid and stems from a productive, dialectical relationship between the text, the reality its represents and the spectator.”

8 Categories are fundamental to thought, perception, action, and speech. When we see something as a kind of thing, we are categorizing. Categories also enable reasoning. With an unclear understanding of the categories we use, we risk confusion of thought (...). To reject categorization is to reject communication, understanding, and meaningful experience. A more prudent course would be to operate with a more subtle and complex understanding of how categories function. If we do this, the characterization of nonfiction film becomes suggestive and enlightening, rather than artificial and controlling.

9 Informação presente no site oficial do filme: www.waltzwithbashir.com

Nas duas mais notórias premiações das quais participou, o Globo de Ouro e o Oscar, ambos em 2009, *Valsa com Bashir* foi indicado como melhor filme de língua estrangeira – logrando o troféu no primeiro caso. Além disso, o longa ganhou prêmios de melhor produção independente, melhor animação, melhor direção de arte, trilha sonora e também de melhor filme em festivais por todo o mundo.

Nem mesmo o Guia Anual de Cinema de Israel publicado pela cinemateca de Jerusalém classifica *Valsa com Bashir* como um documentário. Em que pese o sucesso da obra, que inclusive levou seis estatuetas no *Ophir Israeli Academic Awards* de 2009 – principal premiação do cinema israelense -, o filme acabou não incluído no anuário, que é dividido entre longas-metragem e documentários. “Ele não é inteiramente um documentário. Tem partes que sim... preferimos não colocá-lo no anuário, até porque o filme já era bastante conhecido dentro e fora de Israel”, explicou a diretora de pesquisa da cinemateca, Nirit Eidelman, em conversa com este pesquisador no último mês de setembro.

Segundo o diretor-protagonista do filme, conseguir financiamentos em fundações de fomento a documentários também foi tarefa duríssima em função de *Valsa com Bashir* não ser reconhecido como tal. Enfim, embora em outras esferas exista um reconhecimento institucional do filme israelense enquanto um documentário, o radicalismo estético e narrativo de *Valsa com Bashir* demanda uma compreensão mais precisa, ainda que não definitiva, do que vem a ser o filme de não-ficção. Só assim será possível compreender os caminhos deste “outro cinema” que possibilitaram o surgimento de experiência tão alternativa como a da obra israelense – tida como sem equivalentes na contemporaneidade, “talvez única em seu gênero”¹⁰, como definiu Fabien Gaffez para o periódico francês *Positif* (julho/agosto de 2008: 128).

Nos itens que seguem, *Valsa com Bashir* será analisado à luz do pensamento teórico que procurou especificar as características deste outro cinema, geralmente em contraste com a ficção. A compressão das inovações estéticas e de linguagem do filme, assim como de seu vínculo com o real, com o mundo histórico, demanda uma reflexão acerca dos 116 anos de história da não-ficção. Como diz Guy Gauthier, “um sobrevôo histórico se impõem. Para ficar claro: um sobrevôo, já a história do documentário ainda está por ser escrita”¹¹ (2008: 11).

10 “... peut-être unique em son genre.”

11 “... un survol historique s’impose. Nous disons bien: un survol, car l’histoire du documentaire reste à écrire.”



DOCUMENTÁRIO X FICÇÃO



Antes de entrar na discussão propriamente dita sobre o binarismo entre documentário e ficção, cabe efetuar uma consideração acerca das noções de documentário e não-ficção – utilizados comumente como sinônimos, tal como será feito neste projeto. Ao idealizar o termo, Grieson procurou diferenciar as produções melhor elaboradas, inclusive àquelas nas quais havia reencenação de eventos, dos filmes informativos estilo newsreel, que ele considerava por demais tediosos. Daí o grande valor que dava à criatividade. A definição *griesoniana*, que excluía boa parte da produção não-ficcional da época, somada a outra delimitação, marcada pelo vínculo com a realidade/verdade, não permitia que experiências mais abstratas e poéticas desfrutassem do status de documentário.

Plantinga pontua que ambos termos são ambíguos em relação à classificação desse outro cinema que ora se analisa. Embora mais inclusivo que documentário, o termo não-ficção tampouco mostra-se adequado para classificar determinados filmes, “que só desconfortavelmente conseguem se encaixar na categoria”² (1997:12). Entretanto, Plantinga refere-se ao termo não-ficção em seus estudos, ainda que seja fervoroso defensor da noção de “conceito aberto.”

Bill Nichols restringe a nomenclatura ‘documentário’ aos filmes que mantém elo com o mundo histórico, propondo argumentos, perspectivas e interpretações acerca de processos e eventos. Ao mesmo tempo ele ressalta que “documentário enquanto conceito não ocupa um território fixo”³ (1991:12). Outro autor, Richard M. Barsam, escreveu a história crítica do cinema de não-ficção (*Non-Fiction Film: A Critical History*) entre 1895 e 1985, e fez a seguinte consideração logo no prefácio:

... o cinema de não-ficção inclui o documentário, o filme factual, certos filmes etnográficos e filmes de exploração, filmes de propaganda de guerra, *cinéma vérité*, cinema direto e filmes de arte; mas não inclui filmes experimentais, abstratos e animações.⁴ (1992: prefácio)

Ou seja, pela definição de Barsam, um estudo clássico escrito em 1974, *Valsa com Bashir* sequer poderia postular o status de não-ficção, quanto mais de documentário – algo com qual este estudo não poderia estar de acordo. Seguindo a dica de Plantinga, para quem as tentativas de diferenciação são sempre “falhas” (1997:12), este projeto de pesquisa não vai focar nas distinções entre os termos, tarefa que seria exaustiva e de relevância questionável para este estudo, e utilizará documentário e não-ficção como equivalentes nas referências a esse outro cinema, tal como acontece amplamente na crítica e na academia.

1 Apud Gauthier, 2008: 6

2 “... where certain films fit the category only uncomfortably.”

3 “Documentary as a concept or practice occupies no fixed territory.”

4 ... the nonfiction films includes the documentary, the factual film, certain ethnographic films and films of exploration, the wartime propaganda film, *cinéma vérité*, direct cinema, and films on art; but it does not include experimental, abstract, or animated films.

Feita a ressalva, a diferenciação que por ora realmente interessa é a entre o documentário e a ficção. Inicialmente, vale conferir o seguinte verbete elaborado por Jaques Aumont e Michel Marie para o Dicionário Teórico e Crítico do Cinema:

A oposição documentário/ficção é uma das grandes divisões que estrutura a instituição cinematográfica desde as suas origens. (...) Designa-se por documentário uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras apresentadas como reais e não-fictícias. O filme documental apresenta quase sempre um caráter didático ou informativo, que visa sobretudo restituir aparências de realidade, mostrar as coisas e o mundo tal como são. (...) Pressupõe-se que o filme documentário tenha como mundo de referência o mundo real. O que significa que o mundo representado existe para além do filme e que isso é verificável. (...) A evolução das formas do cinema demonstra que as fronteiras entre documentário e ficção nunca são fixas e que variam consideravelmente de uma época para a outra e de uma produção nacional para a outra. (2008:80)

A síntese concebida por Aumont e Marie revela com precisão as dificuldades de precisar por definir entre o documentário e a ficção. São diversos os binarismos que alimentam a antítese entre os termos: filme que parte da realidade x filme que parte da imaginação; foco no argumento x foco no entretenimento; fidelidade/transparência x invenção/fabricação; filme social e político x filme para dar lucro; objetividade x subjetividade; história x fábula; verdade x mentira.

As oposições, embora revelem características fundamentais dos dois tipos de cinema, não resistem à constatação inequívoca de que os “gêneros” fazem um intercâmbio incessante entre suas linguagens, códigos e processos de produção – é a “crescente hibridização das formas”⁵ do qual fala Ward (2005:29). A grande quantidade de documentários com uma aura ficcional, bem como de ficções em estilo documental, levou a um fenômeno oposto ao do binarismo. Ou seja, a constatação de que todas as produções cinematográficas são ficcionais – também de que todas as produções são representações da realidade, mantendo um vínculo, ainda que simbólico e conotativo, com o mundo histórico.

Como enfatiza Guy Gauthier, esta é uma discussão teórica “rica em debates múltiplos, jamais resolvidos, mais ou menos duráveis, algumas vezes produtivos”⁶ (2005:5). O sem número de estudos que identificam as características estéticas, estilísticas e estratégicas intrínsecas ao documentário, por mais válidos e úteis que sejam, acabam fragilizados perante o fenômeno do hibridismo. “Nenhuma obra é conclusivamente ficcional ou não-ficcional com base em seus atributos textuais ou linguísticos”, sentencia Noël Carroll (2005: 77).

A alternativa contemporânea de diferenciar documentário de não-ficção é levar as reflexões para além das questões estruturais. Dentro da noção de “conceito aberto”, o documentário tem sido estudado mais recentemente por meio de análises de cunho filosófico, ético e moral, nas quais são levadas em consideração as intenções dos realizadores, o contexto em que a obra é produzida e divulgada, o compromisso com a assertividade e o engajamento do público em, mais do que identificar os elementos não-ficcionais, predispor-se em crer na autenticidade e fidelidade ao real daquilo que está sendo apresentado. O filósofo e teórico norte-americano Noël Carroll é um dos ícones dessa linhagem de pensamento.

5 “... the increased ‘hybridisation’ of the form”

6 “... est riche em débats multiples, jamais résolus, plus ou moins durables, quelquefois productifs.”

Os teóricos do cinema estão corretos ao apontar as sobreposições estilísticas entre o cinema ficcional e o não-ficcional. Mas equivocam-se ao tornar este fato como indicativo da inexistência de uma distinção entre a ficção e a não-ficção (...). O seu erro é de caráter lógico. Presumem que, se não há diferenças estilísticas entre os filmes ficcionais e não-ficcionais, então não existe diferença alguma. Mas trata-se de um grosseiro non sequitur, porque não previram a possibilidade da existência de outras diferenças que não estilísticas ou formais, em função das quais pode-se traçar a distinção. (Ibdem:78)

Valsa com Bashir, enquanto exemplo desse hibridismo no cinema contemporâneo, suscita reflexões neste âmbito filosófico preconizado por Carroll e seguido por outros teóricos como Plantinga, Bruzzi e Patricia Aufderhaide. Entretanto, este estudo não pode abrir mão das proposições mais pragmáticas elaboradas por Nichols – também por Gauthier – para compreender o filme israelense sob o ponto de vista institucional, dos processos de produção e também das estruturas. Acredita-se que, no contexto da presente análise, ambas tendências teóricas são complementares e permitirão conceituar com mais precisão a obra ora estudada.

O discurso da sobriedade

Boa parte das reflexões de Bill Nichols sobre o documentário procurou evidenciar esta cinematografia como sendo uma legítima fonte de conhecimento, apresentando situações e eventos reconhecíveis dentro daquilo que é partilhado como experiência comum das pessoas. “Um bom documentário estimula discussões sobre o seu tema, não sobre si próprio (...) ... filmes documentários levantam uma rica variedade de questões historiográficas, legais, filosóficas, éticas, políticas e estéticas”⁷, (1991:X).

Nesse sentido, o autor entende que o documentário é um tipo de expressão que tem parentesco com outras formas não-ficcionais do que ele chama de “discursos da sobriedade”⁸ (Ibdem:4), quais sejam: economia, política, diplomacia, educação, religião, entre outros. São todos discursos que, segundo ele, mantêm uma relação direta, imediata e transparente com o mundo histórico e a experiência comum, atuando, na maioria das vezes, como veículos de dominação e consciência, poder e conhecimento, desejo e vontade.

Assim, Nichols contrasta o documentário e a ficção utilizando metáforas psicanalíticas: A ficção estaria no terreno do ID, caracterizando-se pelo irracional, desejos inconscientes e significados latentes. Já o documentário funcionaria no âmbito do Ego e do Superego, ou seja, acerca das questões sociais sobre as quais somos conscientes. Nichols entende que o documentário não oferece um caminho cênico direto ao inconsciente tal como a ficção e, ao mesmo tempo, teria a capacidade de tornar imgeticamente tangível as retóricas, ideologias e utopias.

Usando a analogia de Nichols, pode-se dizer que *Valsa com Bashir* é um filme estruturado no âmbito do ID, já que seu tema principal é a memória, tendo seu enredo organizado em torno dos traumas, sonhos, alucinações e sentimentos dos personagens, todos representados imgeticamente com o poderoso auxílio da animação. Por outro lado, o filme israelense não deixa de atuar no mundo social consciente, já que procura explicar didaticamente os fenômenos relacionados à memória e, mais que isso, apresenta a realidade pouco conhecida dos

7 “A good documentary stimulates discussions about its subject, not itself. (...)... documentary films raise a rich array of historiographic, legal, philosophic, ethical, political, and aesthetic issues.”

8 “... discourse of sobriety...”

soldados israelenses – membros do exército conhecido como mais bem preparado do mundo, o *Israeli Defense Forces* (IDF) -, com seus traumas, culpas e angústias de, no caso, terem participado de forma auxiliar do massacre de civis palestinos nos campos de refugiados de Sabra e Chatila em Beirute.

Retornando ao pensamento de Nichols, apesar de não ter dúvidas quanto ao vínculo do documentário com os tais discursos da sobriedade – o que lhe conferiria, inclusive, um status de superioridade moral perante a ficção -, o autor reconhece que o filme não-ficcional acaba por não ser encarado no mesmo nível de seriedade dos demais discursos, que são geralmente expressados por meio de ensaios, livros, relatórios ou revistas científicas.

O problema residiria no fato de que o documentário é construído por imagens. Por mais que se consiga, por meio da imagem fotográfica e da captação do som direto, replicar com fidelidade aquilo que representa, o documentário nunca deixou de ser visto com desconfiança. “As imagens podem fascinar, mas também distraem. O poder produtivo e interpretativo vive nas palavras”⁹, (1991:5) afirma Nichols.

Além dessa missão ontológica que aproxima o documentário dos discursos da sobriedade, Nichols elenca outras distinções que, em tese, o separaria da ficção. Uma delas está no processo de trabalho dos realizadores: o diretor do documentário tem menos controle sobre aquilo que filma. Segundo Bordwell e Thompson (Apud Nichols, 1991:13), “tipicamente, o diretor do documentário controla apenas algumas variáveis da preparação, da filmagem e da montagem (...), enquanto outras (ex. cenário, luz, comportamento dos personagens) são presentes mas geralmente incontroláveis.”¹⁰

Nichols discorda desse argumento, já que entende existir um controle muito sofisticado dos realizadores do documentário, muitas vezes caracterizado por uma não-intervenção que permite que a equipe praticamente não seja notada – caso clássico do cinema direto e do *cinéma vérité*. Sem contar que produções contemporâneas, cujo objetivo não é transmitir uma realidade transparente, têm tanta intervenção do realizador quanto nas obras de ficção.

Seja por meio de reencenações, manipulação de imagens de arquivo, gravações em estúdio – com luz e som ajustados -, parte da produção contemporânea mantém os processos de filmagem e montagem sob estrito controle. É o caso de *Valsa com Bashir*. Além do diretor ser o protagonista do filme, o que assegura um imenso poder de intervenção, a obra é marcada por reencenações de todas as cenas oníricas, referentes à subjetividade dos personagens, e também de duas entrevistas – com Ori Sivan e Carmi Ca’an – nas quais os personagens não quiseram ser filmados e foram interpretados por atores profissionais. Todas as cenas foram gravadas em estúdio. Sem contar a animação, feita sem o auxílio da rotoscopia, o que garantiu total controle sobre a luz, cores e cenários apresentados, bem como sobre o movimento dos personagens.

“O que o documentarista não consegue controlar inteiramente é o seu assunto básico: a história”¹¹, lembra Nichols (Ibdem: 14). Tal premissa também vale para *Valsa com Bashir*. Embora tenha havido um controle na seleção dos entrevistados que auxiliaram no processo de recuperação das memórias de Ari Folman, o fato desencadeador do trauma, tanto dele como de outros personagens, é imutável: o massacre de refugiados palestinos nos campos de Sabra e Chatila.

9 “Images may fascinate but they also distract. Productive and interpretative power resides in words.”

10 “Typically, the documentary filmmaker controls only certain variables of preparation, shooting, and assembly (...) whereas others (e.g., setting, lighting, behavior of the figures) are present but often uncontrolled.”

11 “What the documentarist cannot fully control is his or her basic subject: history.”

Outra diferenciação apontada por Bill Nichols é de ordem contextual: o documentário, para ser considerado como tal, deve ter o reconhecimento da comunidade de praticantes/realizadores e também das instituições como associações, comitês de premiação, fundos de financiamento, patrocinadores, escolas de cinema, crítica midiática e órgãos reguladores – são eles que estabelecem os padrões e regras que determinam, socialmente, o que deve ou não ser considerado (Ibdem: 14 e 15).

Embora, como já frisado, *Valsa com Bashir* tenha suscitado um amplo debate internacional sobre os limites da não-ficção, não é por falta de reconhecimento institucional que a obra deixará ser um documentário. Afinal, foi laureado, junto de *O equilibrista (Man in the Wire)*, com o prêmio de melhor filme de 2008 pela Associação Internacional de Documentário (*International Documentary Association*). Sem contar a legitimidade conferida por algumas das mais importantes revistas acadêmicas na área de *Films Studies*, tais como a *Cahiers du Cinema*, a *Positif*, a *Sight&Sound*, a *Filmcomment*, a *Widescreen Journal* e a *Documentary Magazine*.

A diferença de estrutura interna é outro parâmetro de distinção estabelecido por Nichols. De acordo com o autor, o documentário, geralmente, segue uma lógica informativa para a representação do caso ou argumento acerca do mundo histórico, seguindo o que ele chama de padrão solução/problema: estabelece-se um assunto ou problema, mostrando as questões de fundo relativas; apresenta-se a extensão da complexidade e diferentes pontos de vista; propõe-se uma solução ou um caminho para tal. Nichols entende que a prioridade do documentário é dar forma ao argumento que está sendo proposto (Ibdem: 18-21).

Já a ficção teria seu como foco estrutural na ação dos personagens, conforme a continuidade da trama, o que lhe permitiria mais agilidade e a possibilidade de lapsos temporais e espaciais. O documentário, por outro lado, teria de localizar tempo e espaço de forma intermitente, dando preferência à cronologia dos fatos – a não ser que o argumento proposto demande o contrário.

Esse é um caso no qual *Valsa com Bashir* se aproxima mais da ficção do que do documentário. Embora apresente um problema – a perda de memória do diretor-protagonista – e um caminho para solução – recorrer à memória coletiva para reconstituir os eventos obscurecidos pelo trauma de guerra -, a continuidade do filme é dada conforme as ações do protagonista, o que faz com que o argumento seja pontuado de forma errática. A cronologia é subvertida em praticamente todas as sequências, já que as representações do mundo físico e do mundo dos fenômenos da memória revezam-se e entremeam-se incessantemente.

Outros elementos diferenciadores apontados por Nichols, como o predomínio da objetividade sobre a subjetividade, o uso de atores e o papel do público, serão analisados nos outros itens que tratarão especificamente dessas questões.

Filme de Asserção Pressuposta

Os defensores do “conceito aberto” para a classificação do cinema documentário, muitas vezes com uma certa má vontade, reconhecem a importância dos estudos, como os de Nichols, que elencaram as características que surgiram no âmbito da não-ficção – tanto os internos como os externos – para efetuar suas análises. É indiscutivelmente uma base teórica não pode ser ignorada.

Entretanto, o foco predominante desde o final do século passado é compreender o filme de não-ficção no contexto da era pós-moderna, no qual o documentário tornou-se “inerentemente fluido e instável”¹², como diz

12 “... inherently fluid and unstable...”

Bruzzi (2002:1). Assim, o hibridismo de códigos, linguagens e estilos, bem como o questionamento dos supostos vínculos com a realidade, acabam levando as análises conceituais muito mais para o campo da ética, no qual a responsabilidade do documentarista em ser assertivo nas suas proposições seria elemento crucial para se criar um contexto para a compreensão do documentário enquanto tal.

Nesse sentido, a simples reivindicação de apresentar a realidade/verdade torna-se absolutamente insuficiente. Tal especificidade do documentário, encarnada na célebre conceituação de Grieson – “o tratamento criativo da realidade/verdade” - é desconstruída de forma eloquente pelo cineasta indiano Satyajit Ray:

A questão que imediatamente surge da definição é: O que é realidade? Certamente não é apenas o que constitui os aspectos tangíveis da existência cotidiana. Sutilezas e complexidades das relações humanas, as quais foram tratadas por muitos dos melhores filmes de ficção, são também tanto parte da realidade quanto os outros aspectos investigados pelos documentaristas. Até fábulas, mitos e contos de fada têm suas raízes na realidade. (...) Portanto, em certo sentido, fábulas e mitos também são interpretações criativas da realidade. Na verdade, todos os artistas em todos os ramos da arte não-abstrata são engajados na mesma busca que Grieson designou como exclusivos dos realizadores de filmes documentários.¹³ (Apud Plantinga, 1997:12 e 13)

Portanto, se os estilos são compartilhados, se todas as produções comungam raízes na realidade, a diferença entre o documentário e a ficção se dará no âmbito da intencionalidade do realizador, na forma como o filme é divulgado e na maneira como é recebido. É o que Bruzzi designa como a “relação dialética entre o texto (o filme), a realidade representada e o espectador”¹⁴ (2002:7).

Noël Carroll entende que a impossibilidade de se diferenciar a ficção do documentário é uma questão de ordem filosófica. Inspirado no modelo de intenção-resposta de Paul Grice, Carroll defende que o documentário seja entendido conforme suas propriedades relacionais capitaneadas pela intenção autoral: “É a intenção do autor, cineasta ou emissor de uma estrutura de signos com sentido, de que o público imagine o conteúdo da história em questão com base em seu reconhecimento de que é assim que o emissor pretende que ele responda” (2005:81).

Seguindo o argumento, tem papel crucial neste entendimento a indexação do filme enquanto documentário, bem como a ampla divulgação dessa informação. “A indexação do filme não é meramente uma inferência do espectador, mas uma propriedade ou elemento do texto dentro do seu contexto histórico”¹⁵, avalia Plantinga (1997:19). Assim, o realizador prescreve e encoraja o comportamento desejado do espectador para assistir filme – o que não garante que a resposta almejada será alcançada.

A assertividade do realizador, tanto no marketing do filme como, obviamente, na construção dos argumentos apresentados na obra, também serão fundamentais para circunscrever um filme enquanto documentário. Essa postura combinada com a experiência cinéfila prévia do público, que o habilite a apreender o documentário, vai gerar o tal engajamento do espectador. Carroll propõe o seguinte silogismo:

13 The question that immediately arises from the definition is: What is reality? Surely it is not only what constitutes the tangible aspects of everyday existence. Subtle and complex human relationships, which many of the best fiction films deal with, are also as much a part of reality as those other aspects generally probed by documentary makers. Even fables and myths and fairy tales have their roots in reality. (...) Therefore, in a sense, fables and myths are also creative interpretations of reality. In fact, all artists in all branches of non-abstract art are engaged in the same pursuit that Grieson has assigned to the makers of documentary films.

14 “... dialectical relationship between the text, the reality it represents and the spectator.”

15 ‘The film’s index is not merely an inference by the spectator, but a property or element of the text within its historical context.’

...uma estrutura de signos com sentido 'x' é não-ficcional apenas se o emissor 's' apresentá-la ao público 'a' com a intenção de que 'a' não imagine supositivamente 'x', como resultado de seu reconhecimento da intenção de 's'. Ou seja, uma não-ficção 'x' é tal quando apresentada por um autor ao público com a intenção de que este reconheça que não está obrigado a entreter o conteúdo proposicional da estrutura de signos com sentido não-assertivo. (2005:86)

Saindo da lógica e entrando na seara da ética, a questão da assertividade ganha ainda maior relevo. Ser assertivo é enunciar uma proposição como sendo verdadeira¹⁶. Ou seja, ele compromete-se com o público assegurando a autenticidade e a fidelidade ao mundo histórico real representado. “Todas as escolhas formais do realizador produzem apelos persuasivos ao público sobre a correção, a boa fé e a razoabilidade deste realizador”¹⁷, ressalta Aufderheide (2007:25).

Com isso, estabelece-se um pacto com o público, que vai assistir ao filme disposto a acreditar na veracidade das informações apresentadas, esperando que os realizadores prezem “sua probidade, conforme os padrões de evidência e argumentação apropriados ao assunto em pauta” (Carroll, 2005: 101). Entretanto, Carroll lembra a possibilidade de dissimulação do cineasta, de ele trair a confiança daqueles que engajaram-se em acreditar nas representações da obra.

Daí porque o filósofo define o documentário como um “filme de asserção pressuposta.” Ou seja, por mais a indexação seja bem divulgada, e que postura assertiva revele-se no filme, o máximo que o público pode fazer é pressupor que trata-se de um assunto apresentado de forma fidedigna à realidade representada. Carroll reconhece que sua teoria não assegura que averiguação de se um filme é ou não de asserção pressuposta – o documentário. Mas é inegável que suas ferramentas lógicas mostram-se apropriadas para o estudo desse tipo



Anunciado como um documentário, filme propunha uma bad trip de ácido.

16 Definição proposta pelo dicionário Michaelis de Língua Portuguesa.

17 “Filmmakers’ formal choices all make persuasive claims to the viewer about the accuracy, good faith, and reasonableness of the filmmaker.”

de cinematografia, já que permitem efetuar a distinção “no contexto cultural e histórico em que os filmes foram produzidos e vistos”¹⁸ (Plantinga, 1997:20).

Apresentado no Festival de Cannes de 2008, onde teve sua primeira exibição como o “primeiro documentário animado da história”, *Valsa com Bashir* investiu pesadamente no marketing que lhe dava tal distinção - o que foi fundamental para bem sucedida carreira internacional do filme de Ari Folman. Em que pese a animação e a estrutura narrativa pouco convencional para a não-ficção, a indexação do filme enquanto documentário foi defendida de forma peremptória pelo diretor, que reivindicou como verdadeiros os depoimentos dos soldados participantes da Guerra do Líbano, a maioria calcados em elementos subjetivos e que ganharam vida por meio da animação, já que para Folman a história não poderia ter sido contada de outra maneira, pois ele a encarava como uma onda errada de ácido “onda errada de ácido” (*bad acid trip*) (Apud O’Heir).

18 “... in the cultural and historical context in which they are produced and viewed.”



REALISMO E IMAGEM FOTOGRÁFICA



“O filme traz o mundo material para o jogo; indo para além do teatro e da pintura, pela primeira vez coloca aquilo que existe em movimento.”
Siegfried Kracauer¹

As imagens cinematográficas não-ficcionais começaram a ser veiculadas no cinema cerca de três décadas antes do termo documentário ser cunhado e definido por John Grierson. Aconteceu em 28 de dezembro de 1895 no Salão Indiano do Grand Café da Boulevard dos Capuchinhos, em Paris. Foi na exibição de *L'arrivé d'un train a la Ciotat*, de autoria de Auguste e Louis Lumière – a primeira sessão pública de cinema da história. Na tela, uma cena banal do cotidiano, a chegada de um trem numa estação, era apresentada de uma forma tão realista, convincente, que parte do público saiu correndo para o fundo da sala temendo ser atropelado.

Conforme explica Barsam, o cinema nasceu como não-ficção, apresentando de forma inédita cenas do cotidiano, inaugurando uma nova forma de olhar ao permitir que as pessoas enxergassem a realidade a sua volta por outros ângulos, observando detalhes que antes passavam despercebidos. A invenção, em que pese apresentar fatos passados, já ocorridos, proporcionava uma sensação de simultaneidade com o tempo presente



Realismo do trem chegando à estação assustou público que assistia à primeira sessão de cinema da história.

em função de representar o movimento em si. “As imagens cinéticas, que registravam sequências temporais e faziam o espaço se mover, não apenas confirma o processo humano da visão, como também altera a relação psicológica do espectador com o mundo visível enquanto projetado numa tela”² (1992:6).

1 2007:VII.

2 “Their kinetic images, which Record temporal sequences and make space move, not only confirm the process of human vision, but also alter the spectator’s psychological relationship to the visible world as projected on a screen.”

A linguagem cinematográfica se desenvolveu não-ficcionalmente em seu início. Depois que o encantamento com as cenas cotidianas se dissipou, o foco da produção transferiu-se para a reprodução de grandes acontecimentos, eventos e solenidades, dando origem aos chamados *actualités e newsreel*. Foi só na virada do século XIX para o XX que o cinema caminhou rumo à ficção, a partir das obras poéticas e fantásticas de George Méliès – pai da cinematografia ficcional de acordo com Guy Gauthier (2005:19).

A eclosão do cinema no fim do século XIX foi uma resposta tecnológica ao furor pelo realismo que caracterizava aquele período, quando o racionalismo iluminista chegava ao seu auge com a predominância da industrialização, do cientificismo e de doutrinas sociológicas como o positivismo filosófico de Auguste Comte. Fritz Novotony explica como este espírito tomou de assalto as diferentes formas de expressão:

... as mudanças radicais na estrutura da sociedade; a perturbação dos poderes secular e eclesiástico na Europa como consequência da Revolução Francesa, um evento que afetou a história em todo o mundo; o subsequente início da sociedade democrática e das novas formas de individualismo; a conseqüente e fundamental mudança na relação do artista com a sociedade (...). A relevância desta nova situação, envolvendo a destruição de todos os elos com o passado e a emergência de uma nova liberdade para a arte e os artistas individuais, é em parte óbvia: havia sido aberto o caminho para um novo olhar sobre o mundo.¹ (Apud Barsam, 1992: 13)

A ânsia em representar o mundo como um fenômeno visível, o mais próximo possível da natureza em si (Ib- dem: 13 e 14), tornou-se meta de diferentes correntes artísticas da época. De acordo com Barsam, a busca pelo realismo orientou o trabalho de pintores franceses como Eugène Delacroix, Edgar Degas, Gustave Courbet e até de Claude Monet. Na literatura, tal obsessão estava expressa nas páginas das duas correntes em voga na época: o Realismo (Gustave Flaubert, Victor Hugo, Honoré de Balzac – Machado de Assis no Brasil) e o Naturalismo, cujo expoente mor era o poeta Émile Zola – no Brasil, o ícone do movimento foi Aluísio Azevedo.

Mas a corrida pela reprodução translúcida da realidade já havia ganhado contornos obsessivos ainda nos anos 1830, quando, a partir da invenção do daguerreótipo, surgiu a fotografia, “o processo físico e químico que dá a natureza a habilidade de reproduzir a si mesma”², como caracterizou seu inventor, Louis-Jacques Mandé Daguerre. A revolução na maneira de se olhar as coisas desencadeada pela fotografia estabeleceu, conforme Trachtenberg, o primeiro parâmetro para se arbitrar o que é realidade (Apud Barsam, 1992:9).

O já citado Émile Zola assim expressou o seu fascínio: “na minha visão, você não pode afirmar ter visto realmente alguma coisa até que você tenha fotografado-a”³ (Ib- dem:9). Antes dos irmãos Lumière levarem a cabo a primeira sessão de cinema, houve um sem número de tentativas de se inventar maquinários capazes de potencializar a vocação realística da fotografia dando-lhe movimento.⁴

1 ... the radical changes in the structure of society; the disturbance of secular and ecclesiastical power on the Continent as a result of French Revolution, an event which affected the history of the whole world; the subsequent beginnings of a democratic society and a new form of individualism; the consequent fundamental change in the relationship of the artist to society (...). The significance of this new situation, involving the destruction of all links with the past and the emergence of a new freedom for art and the individual artist, is in part obvious: it opened the way for a new view of the world.

2 “a physical and chemical process which gives Nature the ability to reproduce herself.”

3 “In my view, you cannot claim to have really seen something until you have photographed it.”

4 Detalhamento sobre este tema pode ser obtido na própria obra de Barsam, *Non-Fiction Film - A Critical History* (1992), e em Machado, Arlindo. *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas: Papius, 2007.

A imagem fotográfica e a realidade não mediada

O efeito “realidade” da fotografia, consubstanciado no fato de ser alcançado por meio de um processo químico que se dá mecanicamente num aparato industrializado, não apenas exerceu encantamento como alimentou infindáveis debates entre realizadores, acadêmicos e críticos sobre qual seria a vocação, a missão ontológica, das então emergentes expressões artísticas: a fotografia e o cinema.

A crença na transparência absoluta da imagem fotográfica sempre esteve alicerçada na aparente constatação de que tratava-se de um processo puramente mecânico, apartado da interferência humana, que alcançava “a equivalência sem brechas entre as imagens e as coisas”, como descreve André Rouillé (2009: 161). A possibilidade de a fotografia ter uma função que vá além da documental, permitindo ao fotógrafo expressar sua subjetividade de forma a ultrapassar “os limites do registro”, é ainda um debate inconcluso, por mais que soe anacrônico.

No cinema, o vínculo realista da imagem fotográfica suscitou debates apaixonados entre os que louvavam a possibilidade de “exatidão matemática” e a “precisão inimaginável”⁵ (Gay-Lussac apud Kracauer, 1997:4) das representações, e os que viam na manipulação das imagens um caminho para representar os fenômenos da mente humana. Em seu artigo “Ontologia da Imagem Fotográfica”, André Bazin celebrou a fotografia enquanto expressão dotada de maior credibilidade, por conta de sua “objetividade essencial”, diferente das artes plásticas – que para ele se contentavam em alcançar um pseudo-realismo por meio da ilusão das formas (2008: 123 - 125).

Para Bazin, mais que um aperfeiçoamento técnico e material, a fotografia causara uma revolução psicológica, já que satisfazia a obsessão de realismo do homem justamente por excluir esse mesmo homem do processo mecânico de reprodução.

Esta gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, (...) quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência da realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatou a credulidade. (Ibidem: 125 e 126)

O alemão Sigfried Kracauer foi outro a postular que a natureza da fotografia e do filme era revelar a realidade física, o mundo em volta de nós. Kracauer não tinha dúvidas que a inovação estética do cinema era a impessoalidade, a fato de deixar intacto aquilo representado. O realismo, para ele, seria a propriedade específica do meio, situando-o no pólo oposto à pintura. “Em termos de interesse estético, deve-se perseguir a tendência realista sob qualquer circunstância”⁶, avalia o autor (1997:13).

Embora lamentasse que muitas das experiências consideradas artísticas no cinema fossem justamente aquelas que pervertiam as especificidades do meio, Kracauer não rejeitava a possibilidade de iniciativas cinematográficas mais abstratas e híbridas com as outras artes. Para ele, mesmo as produções mais alternativas aproveitavam-se das características da imagem fotográfica para passar a impressão de verdade. “Ainda que George Méliès não tenha ti-

5 “...mathematical exactness...”, “...unimaginable precision...”

6 “In an aesthetic interest, that is, he must follow the realistic tendency under all circumstances.”

rado proveito da habilidade da câmera de registrar e revelar o mundo físico, ele progressivamente criou suas ilusões com a ajuda das técnicas peculiares do meio”⁷ (Ibdem:32).

Realismo e transparência: a ontologia do documentário

A discussão sobre a ontologia da imagem fotográfica, embora ainda viva - como demonstra Rouillé -, arrefeceu desde a segunda metade do século XX, sobretudo pelo sem número de manipulações e efeitos visuais empregados no cinema de ficção. Mas no documentário tal controvérsia nunca foi superada. Mais que isso, à questão da transparência imagética somavam-se outras como os limites no uso da reencenação, a manipulação das imagens e o respeito à cronologia dos fatos representados. O efeito verdade, o vínculo estrito à realidade, tinha ainda vários outros pré-requisitos na não-ficção.

Entretanto, tais questionamentos não recaíam sobre as obras não-ficcionais dos primórdios do cinema. O fascínio com o realismo da imagem projetada na tela à época era tamanha que neutralizava quaisquer contestações sobre a veracidade daquilo que era representado. A imagem era real demais, não poderia mentir. Não demorou para que o cinema fosse apropriado pelos estados nacionais, interessados no uso do potencial informativo da imagem em movimento para fins políticos.

Tal movimento se deu, sobretudo, durante as guerras. O financiamento ostensivo de tais produções para fins de propaganda política colocavam a veracidade daquilo que estava sendo representado em segundo plano. As primeiras experiências nesse sentido aconteceram na guerra entre Estados Unidos e Espanha pelo controle de Cuba, em 1898. De acordo com Barsam, boa parte das cenas de combate, como a tomada do Monte San Juan, foram reencenadas em estúdio e apresentadas como verdadeiras, tudo com vistas a potencializar o efeito dramático e, conseqüentemente, o poder de persuasão do filme perante o público norte-americano (Barsam, 1992: 31 e 32).

O sucesso de tal estratégia incentivou uma verdadeira escalada de produções não-ficcionais de viés político. Tal movimento atingiu seu auge durante a I Guerra Mundial, quando os aliados EUA, França e Reino Unido, utilizaram-nas ostensivamente. Às precárias captações no campo de batalha somavam-se produções em estúdio que dramatizavam o embate, mostrando o heroísmo das tropas aliadas e a iniquidade dos alemães – principal nação do Eixo, no qual também lutavam a Itália, a Turquia e o Império Austro-Húngaro. Sanders e Taylor descreveram a estratégia:

O uso de filmes e fotografias para fins de propaganda proporcionavam uma ‘ilusão de realidade’ num tempo em que a crença geral era de que a câmera não mentia. (...) As imagens apresentadas eram, de fato, cuidadosamente encenadas. Enquanto às vezes havia algumas poucas imagens aparentemente realistas de soldados feridos no front, sempre existiam cenas dirigidas em estúdio que visavam mostrar a fadiga acompanhada de alegria. Os ferimentos pareciam recentes e raramente eram mostradas imagens e um soldado aliado morto, enquanto alemães mortos eram apresentados com frequência. Somente as ações das tropas e as vitórias dos Aliados eram exibidas. (...) A intenção de retratar uma moral alta era óbvia, convencer a população civil, tanto internamente como nos países aliados e membros do Império, de que seus esforços eram válidos e estavam produzindo efeitos visíveis no

7 “Yet even though Méliès did not take advantage of the camera’s ability to record and reveal the physical world, he increasingly created his illusions with the aid of techniques peculiar to the medium.”

Já no final da Guerra, o general alemão Erich Ludendorff, escreveu em seu diário: “A guerra demonstrou a superioridade da fotografia e do filme como meios de informação e persuasão. Infelizmente, nossos inimigos utilizaram-se de sua vantagem sobre nós neste campo de forma tão incisiva que nos infligiram grandes estragos”⁹ (Apud Barsam, *Ibidem*:37). O fato é que a I Guerra Mundial foi fundamental para consolidar a produção de não-ficções, já que estimulou a criação de diversos órgãos estatais e fundações que passaram a financiar esse tipo de cinematografia, colaborando decisivamente para o seu desenvolvimento.

Finda a Guerra e suas imagens aberrantes de carnificina, o cinema não-ficcional entrou numa outra fase na qual as produções tornaram-se mais elaboradas e criativas. Foi a época dos filmes de exploração e dos primeiros filmes etnográficos, que diferenciavam-se das produções factuais estilo *newsreel* e *actualités* pela maior sofisticação narrativa e de montagem. Foram tais produções que inspiraram John Grierson a criar o termo documentário – o “tratamento criativo da realidade/verdade.”

Ícone deste tipo de cinematografia – para alguns autores, primeiro documentarista propriamente dito da história (*Ibidem*: 46) – foi o norte-americano Robert Flaherty. A maneira de observar e captar a vida das populações nativas, sempre buscando representar a dignidade humana em seus confrontos contra a natureza, tornou-se paradigma nas produções não-ficcionais.

O aporte da obra de Flaherty para o desenvolvimento da estética realista não poupou o pioneiro de críticas por conta de seus métodos de trabalho, que incluía o pagamento de nativos para representarem a si próprios – Nanook, protagonista do clássico *Nanook of the North* (1922) recebeu para seguir as orientações do diretor -, a predileção por mostrar o lado mais exótico em detrimento da verdadeira condição de vida das populações representadas e, o pior, apresentar como correntes rituais que já não eram mais praticados pelos povos.

Em *Moana* (1926), o ritual de passagem ao mundo adulto pelo qual foi submetido o nativo polinésio que representava o protagonista, título do filme, um sangrento e angustiante processo de tatuagem, era algo que não era mais praticado por aquela população. Flaherty teve de pagar para obter tal cena, que foi apresentada como “o rito que todo polinésio tem de passar para ter o direito de chamar a si mesmo de homem”¹⁰ (Apud Barsam, 1992: 51).

Richard Barsam entende que Flaherty estava mais preocupado em construir uma história, imaginada por ele próprio, baseada na vida dos nativos, do que mostrar a realidade em si daqueles povos. O que não diminuiu o valor inestimável da contribuição do diretor para o aprimoramento de equipamentos e técnicas para filmagens fora de estúdio. “A aparência realística, contudo, não necessariamente produz um filme realista”¹¹ (*Ibidem*:54).

8 The use of films and photographs for propaganda purposes provided an “illusion of reality” at a time when it was generally believed that the camera could not lie. (...) The images presented were, in fact, carefully staged. While there were often several apparently quite realistic camera shots of wounded soldiers at the front, they were usually staged-managed in order to show fatigue being accompanied by cheerfulness. Wounds were always freshly dressed and there were rarely pictures of Allied dead, although dead Germans did feature more often. Only Allied troops in action or Allied victories were exhibited. (...) The intention of portraying high morale was obvious, namely to convince the civilian population at home, in allied and Imperial countries that their efforts were worthwhile and producing visible effects at the front line.

9 “The war has demonstrated the superiority of the photograph and film as means of information and persuasion. Unfortunately, our enemies have used their great advantage over us in this field so thoroughly that they inflicted a great deal damage.”

10 “There is a rite through every Polynesian must pass to win the right to call himself a man.”

11 “A realistic ‘look’, however, does not necessarily make a realist film.”



Nanook em Nanook of the North (1922): nativo recebeu dinheiro para obedecer as orientações de Flaherty.

Na esteira da obra de Flaherty, os filmes etnográficos e antropológicos ganharam popularidade, geraram lucros e acabaram por consolidar o tipo de documentário que Bill Nichols classifica como “expositivo” (1991:34 e 2005:48). Tal cinematografia, como diz Susan Hayward, tinha a meta “de ser a mais objetiva possível dentro de seu cientificismo”¹² (2006:121). Não por outro motivo, esse documentário era marcado pelo tom didático das narrações estilo “Voz de Deus”.

Autorizada pelo suposto lastro científico do filme, esse tipo de narração fora-de-campo quase sempre soava como arrogante (Nichols, 2005: 48). Tal tom era perfeitamente condizente com o tipo de pensamento em voga, à época, nas nações centrais do chamado mundo Ocidental. Era a consolidação da imagem “eurocêntrica”, um tipo de discurso imagético que reforçava “um sentimento de superioridade ontológica da Europa em relação às ‘raças inferiores degradadas’”, como explicam Robert Stam e Ella Shoat (2006: 45).

Não era apenas a supremacia ocidental perante os outros povos do mundo que era legitimada pelo cientificismo dos filmes etnográficos. Para Bill Nichols, tal cinematografia também reforçava a superioridade dos homens sobre as mulheres, dos brancos sobre todos os demais, do conhecimento experimental sobre o conhecimento tácito, além de criar uma visão extremada do diferente, do outro das terras longínquas, que variava entre a inocência pueril do nativo e o erotismo e a selvageria dos povos ditos não-civilizados (1994:65).

O estilo expositivo, do qual o filme etnográfico é apenas um exemplo, vigorou até os anos 1950 como paradigma na produção documental. Esse cinema, que tinha a função primordial de educar, era o que John Grierson proclamava como o documentário em si, e essa foi a orientação por ele adotada no comando da unidade de cinema da GPO (*General Post Office*), no Reino Unido, e na *National Film Board* no Canadá. Apesar de resultar em clássicos como *Night Mail* (1936) e de estruturar a produção de documentários em diversos países, o estilo expositivo obteve mais sucesso nas escolas e TVs estatais do que nos cinemas.

12 “In so doing it aims to be as objective as possible in its scientificness.”



Drew revolucionou o documentário com o estilo direto: Mayles dormindo e a intimidade do casal Kennedy em *Primárias* (1960).



Cinema direto e o triunfo do realismo transparente

Foi na segunda metade da década de 1950 que o documentário renovou seu fôlego criativo. Sob influência direta da nova estética realista desenvolvida pelo neo-realismo italiano (Gauthier, 2008:21) e pelo movimento *Free Cinema* no Reino Unido (Saunders, 2010: 58-61) – ambos no pós II Guerra Mundial –, surgiram os dois movimentos que redefiniram o documentário e cujos cânones, mesmo sob a contundência das críticas de acadêmicos e realizadores, permanecem como paradigmas até hoje: o cinema direto e o *cinéma vérité*.

Ambos os estilos – apesar de comumente citados como sinônimos, têm suas distinções – são fruto das inovações tecnológicas no maquinário do cinema à época. Realizar filmagens tornou-se uma tarefa mais simples com o surgimento de câmeras mais leves, que dispensavam o tripé e podiam ser utilizadas sobre os ombros, e do gravador de fita magnética portátil, o que permitia a captação de som de forma sincrônica aos acontecimentos filmados (Saunders, 2010:58 e Barsam, 1992: 300 - 302).

Com equipes menores e praticamente sem restrições de mobilidade, mudou a relação entre o diretor e os personagens do documentário. Assim nasceu um novo *approach* com a realidade, que ficou pejorativamente conhecido como *fly on the wall* (mosca na parede).

*O filme 'ideal' então se tornou uma possibilidade: ele poderia ser feito em qualquer lugar, e não apenas mais num ambiente controlado como os estúdios; não precisava de mais luz do que aquela disponível (...); podia captar o som ao mesmo tempo em que ocorria na realidade, sem a necessidade de ser recriado em estúdio.*¹³ (Barsam, 1992: 302)

A obsessão em representar uma percepção direta da realidade, não mediada, levou os realizadores dessa escola a renegarem muitas das tradições do filme documentário estabelecidas até então. Segundo Winston, a novidade levou a se questionar se toda a produção anterior ao cinema direto poderia ainda ser classificada como documentário (2000:25). Narração em *off*, reencenações *in loco* ou em estúdio, didatismo, não respeito à cronologia dos fatos, uso de trilha sonora, de gráficos ou de animações, passaram a ser medidas abominadas pela nova tendência.

O filme fundador do cinema direto nos Estados Unidos *Primárias – Kennedy e a campanha presidencial de 1960* (*Primary*, EUA, 1960, 53 min). A obra foi dirigida por Robert Drew – com o auxílio de outros realizadores que se destacariam no estilo, como Richard Leacock e Albert Maysles –, jornalista que entendia que o estilo de narração no documentário e nos programas jornalísticos da TV era uma espécie de continuação da linguagem do rádio, só que com o suporte de imagens (Salles, 2005:28).

Em *Primárias*, a equipe de Drew acompanhou cinco dias de campanha dos dois pré-candidatos do Partido Democrata à presidência dos EUA – Hubert Humprey e John F. Kennedy - no estado de Wisconsin. A presença constante da câmera e a tentativa de tornar-se invisível perante o personagem levou Drew a alcançar feitos como captar a imagem de Humprey dormindo no carro e mostrar, pela primeira vez, a intimidade do casal John e Jackeline Kennedy para o público norte-americano.

Na França, Jean Rouch foi o pioneiro do estilo *cinema vérité*. Tal escola comungava com o cinema direto o objetivo de mostrar uma realidade sem mediações. Entretanto, não havia a pretensão dos realizadores de passarem despercebidos diante dos fatos captados. Como diz Barsam, os documentaristas agiam como provocadores das discussões suscitadas frente às câmeras (1992: 303 e 304). A intenção, segundo Gauthier, era fazer um cinema sem atores, o que ele batizou como “*non-star system*” (2008:9).

Exemplo acabado do *cinema vérité* é o filme *Crônica de um Verão* (*Cronique d'un été*, França, 1961, 85 min). Nele, Rouch e o sociólogo Edgar Morin vão às ruas de Paris perguntar a diferentes categorias de pessoas – migrantes, trabalhadores, estudantes - se elas são felizes. Desta maneira, conseguiram elaborar um retrato original da sociedade francesa da época. “O cinema direto encontrou sua verdade nos eventos disponíveis para a câmera. O *cinema vérité* era comprometido com um paradoxo: que circunstâncias artificiais pudessem trazer a verdade oculta para a superfície”¹⁴ (Erik Barnouw apud Barsam, 1992:304).

O fato é que seja o *cinema vérité*, mais focado na realidade do banal, seja o cinema direto, que priorizava grandes acontecimentos político-sociais e artísticos, redefiniram o “gênero” documentário e influenciaram profundamente não apenas o cinema como a TV. A prevalência de sua linguagem acabou por colocar em xeque

13 The 'ideal' film thus became a possibility: it could be made anywhere, not just in the controlled studio environment; would require no more than available light, and thus avoid the theatrical look of much studio lighting; would have the option to record reality either in color or in 'journalistic' black and white; and would record sound as it occurred in actually, not as it was recreated in the studio.

14 “Direct cinema found its truth in events available to the camera. *Cinéma vérité* was committed to a paradox: that artificial circumstances could bring hidden truth to the surface.”



Crônicas de um Verão (1961):
marco do estilo cinema vérité.

iniciativas posteriores que não seguissem a cartilha da transparência total da realidade. Não por outro motivo, o estilo acabou sendo alvo da ira de realizadores e pesquisadores da área de cinema, sendo taxado de ingênuo, utópico, superficial, arrogante, e daí por diante. Sobre isso, pondera João Moreira Salles:

Pode ser. Mas o que a grande maioria esquece é que, até a chegada da turma de Drew (e, honra seja feita, de Jean Rouch na França), o documentário estava em coma profundo. Respirava artificialmente, por meio do uso indiscriminado de recursos extra-imagem: locução, cartelas, trilha. A péssima ideia de que o filme não-ficcional seria antes de tudo um instrumento para ilustração de hordas desinformadas fez o gênero agonizar em salas vazias. Era de esperar, pois ninguém gosta de aula não solicitada. (2005: 31)

O cinema direto e o novo paradigma do documentário

O cinema direto e o *cinéma vérité* ainda desfrutavam do prestígio causado pelo novo *approach* realístico quando, em 1964, o pesquisador Peter Graham sentenciou na revista *Film Quarterly*: “(a escola observacional) não apresenta a verdade, mas *a* verdade *deles*. Quanto antes estiver enterrada e esquecida, melhor”¹⁵ (Apud Saunders, 2010: 69). Provavelmente esta foi a primeira crítica contundente ao estilo direto. Mas, ao contrário do que desejava Graham, tal escola não foi esquecida, muito menos enterrada.

A possibilidade de captar imagens e sons dos fatos, como se a câmera não estivesse ali, deu origem a outros cânones do cinema direto. A idealização da transparência estrita passou a condenar todo tipo de manipulação da imagem. Para Albert Maysles, “num certo sentido, editar é uma ficção, porque, na verdade, você está colocando as coisas juntas, está tirando as coisas do lugar”¹⁶ (Apud Plantinga, 1997: 10).

Já Jean-Louis Comoli entendia que todas as manipulações geravam um “coeficiente de ‘não-realidade’” no documentário, “um tipo de aura ficcional que se atraca nos fatos e eventos filmados”¹⁷ (Ibidem: 10). Mais

15 “(The observational school) present not the truth but their truth. The term *cinéma vérité*, by postulating some kind of absolute truth, is only a monumental red herring. The sooner it is buried and forgotten, the better”

16 “In a sense, editing is a fiction, really, because you’re putting it together, you’re taking things out of place.”

17 “... coefficient of ‘non-reality’”, “a kind of fictional aura attaches itself to the filmed events and facts.”

do que problemas retóricos – saber o que é documentário ou não – a prevalência da linguagem ‘transparente’ como paradigma absoluto criou também problemas legais.

O pesquisador britânico Brian Winston entende que, além da questão da transparência, o sucesso do cinema direto na TV acabou por vincular a não-ficção às regras do jornalismo, “o que permitiu ao documentário estabelecer uma reivindicação mais forte de realismo do que era possível anteriormente”¹⁸ (Winston, 2006: 22). Isso, de acordo com o autor, levou a imposição de uma série de amarras aos realizadores, já que críticos da imprensa e, pior, reguladores passaram a exigir que os documentaristas respeitassem “a ética jornalística de não intervenção e de estrita observação”¹⁹ (Ibdem).

O caso estudado por Winston é da série *The Connection*, exibido em 1998 pelo *Channel 4*, conceituado canal estatal britânico especializado em não-ficções. O documentário tratava da atuação das “mulas”, pessoas a serviço dos cartéis colombianos que levavam cocaína do país sul-americano para o Reino Unido – geralmente engolindo cápsulas com a droga. O fato de ter sido filmado em diferentes etapas, mas apresentado como se fosse um caso único, além de a produção ter utilizado uma pessoa conhecida do diretor Marc De Beaufort como personagem, provocou uma avalanche de críticas.

A imprensa, especialmente o jornal *The Guardian*, acusou a série de ser uma falsificação (*fakery*) e chegou a prever o afundamento do *Channel 4* (Ibdem:10). O escândalo gerou uma sanha reguladora no Reino Unido. Tanto que o *Independent Television Commission* (ITC) – órgão fiscalizador da radiodifusão britânica - instalou uma investigação (Painel) que, tendo o cinema direto como parâmetro principal e partindo do princípio de que qualquer notícia, independente da forma, “deve ser apresentada com a devida precisão e imparcialidade”²⁰ (Ibdem:11), concluiu que a série não havia seguido parâmetros de estrita confiabilidade, e impôs uma multa de dois milhões de libras ao *Channel 4* com o objetivo de prevenir que novas “fraudes” fossem veiculadas. Segue um trecho do relatório do ITC:

O Painel sabe que as cenas nos documentários nem sempre são aquilo que aparentam ao público e que alguns documentaristas genuinamente acreditam ser autorizados para editar a realidade. A despeito disso, este Painel é firme em seu ponto de vista de que as cenas retratando a jornada das mulas não deveriam ser apresentadas daquela maneira. Este programa, que reivindica ser sério, deveria ter optado sem hesitação pela estrita confiabilidade; falhou em fazer isso, então assaltou a credibilidade e causou desilusão nos espectadores.²¹ (Apud Winston, 2006: 19)

Brian Winston viu tanto nas críticas como nos resultados do Painel uma imposição da superioridade dos cânones do cinema direto, “uma variação simplista da ideia do século XIX de que a câmera não mente – ou, igualmente ingênuo, de que ela é capaz de oferecer uma estrita confiabilidade”²² (Ibdem: 19). Para o autor, a investida contra *The Connections* abriu

18 “... allowed documentary to lay a stronger claim on the real than was possible previously...”

19 “A journalistic ethic of non-intervention and strict observation..”

20 “... must be presented ‘with due accuracy and impartiality’”

21 The Panel knows that scenes in documentaries are not always what they seem to viewers and that some documentary-makers genuinely believe that they are entitled to edit reality. Notwithstanding this, the Panel is firmly of the view that the scenes depicting the mule’s journey should not have been presented in this way. This avowedly serious programme should have opted without hesitation for strict reliability; that it failed to do so attacks trust and causes disillusion in viewers.

22 “is a simple variant on the nineteenth-century idea that the camera does not lie - or, equally naïve, that it is capable of offering ‘strict reliability.’”

um perigoso precedente, já que a multa foi imposta sem que fosse provado que o documentário tenha causado qualquer espécie de dano, apenas baseado na suposição de que o público poderia estar sendo enganado.

A noção de que o documentário tivesse de seguir esse dogma que mistura as regras do jornalismo com procedimentos do cinema direto fez outra vítima, ainda mais célebre: Michael Moore. Seu estilo jocoso e seu ativismo de esquerda geraram uma série de inimigos na imprensa – especialmente naquela alinhada com o Partido Republicano nos Estados Unidos – que utilizaram-se das imprecisões cronológicas do filme *Roger e Eu* (*Roger and Me*, EUA, 1989, 90 min) para desacreditá-lo e estigmatizá-lo como um “demagogo”²³ e um fomentador de polêmicas profissional (Saunders, 2010:20).

Ao contar a história de como a transferência da fábrica da *General Motors* de sua cidade natal, Flint (Michigan), para instalações no exterior, Moore focou nas consequências para a população e para a economia local. Não falou em detalhes que o processo havia demorado alguns anos – entre outras imprecisões. A reação foi agressiva e tinha como mote principal a acusação de que Moore havia empreendido “um inacreditável desvio na forma do documentário”²⁴ (Schultz apud Saunders, 2010:20).

Como observa Winston, “nenhum dos críticos de Moore jamais questionou se ele havia deturpado a situação subjacente em Flint”²⁵ (2006:36). O pesquisador vê nesse tipo de iniciativa, a cobrança desmedida de fidelidade ao factual, uma forma de censurar os documentaristas, de tolher sua criatividade e seus impulsos artísticos. Para ele, tais questionamentos éticos e morais recaem sobre o documentário, “um segmento menor no audiovisual”, de forma muito mais incisiva do que em outros produtos ligados ao *mainstream* midiático (Ibdem:39).

Nessa mesma linha de pensamento, Patrícia Aufderheide é ainda mais contundente. Ela entende que os documentários na atualidade – “*Brave New Films*” – se contrapõem deliberadamente contra a mídia e “seu entendimento *status quo* da realidade”²⁶ (2007:6). Os ataques aos documentários são estimulados pelo fato dos realizadores se proporem a “preencher os buracos na cobertura da mídia *mainstream*”, batendo de frente com muitos dos interesses das próprias empresas jornalísticas e de seus parceiros, procurando atuar como “a voz do público”, só que de maneiras distintas. Afinal, como ressalta a autora, “os documentaristas se consideram contadores de histórias e não jornalistas”²⁷ (Ibdem:1-7).

Roger e Eu (1989): Micheal Moore acusado de desrespeitar as regras do documentário.



23 “... gonzo demagogue...”

24 “... an incredible shift in the documentary form.”

25 “And none of Moore’s critics has ever argued that he remotely misrepresented the actual underlying situations in Flint.”

26 “On the margins of *mainstream* media, slightly *off-killer* from status-quo understandings of reality...”

27 “... most documentary filmmakers consider themselves storytellers, not journalists.”



A SUBJETIVIDADE INVADE O REALISMO



O inegável sucesso do cinema direto, sobretudo na televisão, explica em parte o crescimento do documentário enquanto negócio. De acordo com Aufderheide, a indústria da não-ficção chegou a movimentar US\$ 4,5 bilhões em 2004 (2007:4). Mais que isso, a linguagem do cinema direto deu origem a um sem número de produções que se tornaram cargo-chefe de emissoras do mundo todo.

Exemplo de maior êxito da apropriação da estética *fly on the wall* é o programa *Big Brother*, desenvolvido pela corporação holandesa Endemol e licenciado para 40 países – atualmente, 12ª edição brasileira está no ar. O legado do cinema direto também está presente em grande parte dos *realities shows* que se tornaram febre mundial a partir da virada do século. Sem contar o uso do estilo documentário em produções ficcionais. Exemplo de grande sucesso nesse sentido é a série *The Office* – produzida primeiramente pela BBC no Reino Unido e refilmada desde 2005 pela norte-americana NBC – no qual o cotidiano de um escritório de vendas de papel é captado como se fosse um documentário direto, além da inclusão de entrevistas que soam como depoimentos reais.

Mas o cinema direto não é único responsável pela popularização do documentário. Também nos anos 1960, paralelamente à consolidação do estilo *vérité*, desenvolveu-se a produção das “ficções dramáticas realistas”² (Paget apud Winston, 2006: 24), ou simplesmente docudrama. Reencenações de eventos prévios à era do cinema, ou de situações não captadas, tal técnica caiu nas graças dos produtores de não-ficção.

Para Winston, o surgimento do docudrama, inclusive, ajudou a consolidar a idéia de transparência da realidade do cinema direto, já que colocava qualquer espécie de reencenação ou reconstrução fora do escopo de “verdade” que os cânones daquele estilo pregavam – “o que é uma negação dos fundamentos do filme documentário”³ (Ibidem:25).

Patricia Aufderheide entende que a indústria do documentário televisivo se consolidou utilizando uma mescla técnicas que inclui o clássico cinema expositivo “voz de Deus”, o uso em larga escala das reencenações, o depoimento de especialistas (*Talking heads*) e, sempre que possível, o uso do cinema direto, sobretudo de arquivos. Segundo Aufderheide, um executivo do *History Channel*, durante um encontro com produtores de TV, explicou o porquê do uso reiterado dessa fórmula na TV: “Fazemos assim porque é barato e funciona” (2007:18).

Para a autora, a popularização dos canais de não-ficção consolidou uma série de clichês sobre o que é um documentário “normal” no imaginário do público.

1 2008: 317

2 “... realistic dramatic fictions.”

3 “... directly denying one of the documentary’s foundations.”

Um documentário parece o quê? A maioria das pessoas carrega dentro de si uma noção tosca do que é o documentário. Para muitos, não é um tipo de filme legal. Um documentário 'normal' geralmente significa um filme com uma sonora narração 'voz de Deus', argumentos analíticos em vez de uma história com personagens, sequências de especialistas fermentados por algumas entrevistas de populares na rua, estoque de imagens que ilustram o ponto de vista do narrador (...), talvez uma pequena animação educacional e música conceituada. Uma combinação de elementos quase sempre lembrada de forma pouco afetiva. 'Era muito interessante, não como um documentário normal', é uma resposta comum a uma experiência gratificante no cinema.⁴ (Ibdem: 10)

Esses tipos de filmes sérios, que pretendem-se portadores da verdade – ou que “moldam a percepção da realidade”, como diz Aufderheide (Ibdem: 5) – são os que fazem a indústria da não-ficção um negócio lucrativo. Por outro lado, representam o anti-modelo, a antítese de parte expressiva da produção contemporânea, muito mais voltada para o desenvolvimento artístico desse tipo de cinema, contando histórias da realidade, mas não reivindicando verdades totalizantes e supostamente definitivas.

The new documentary

Valsa com Bashir é certamente um dos representantes mais emblemáticos da nova safra de documentários que muitos dos pesquisadores classificam como “o novo documentário” (*the new documentary*). Focado na subjetividade dos personagens, com todas as incertezas e ambigüidades de suas memórias, e sem postular representar uma verdade objetiva e transparente – até por se tratar de uma animação – o filme israelense, de uma forma um tanto quanto extremada, reúne muitas das características desse “novo documentário”.

O personalismo, o hibridismo e a diversidade – tanto estética quanto temática – são as marcas do tal novo documentário (Saunders, 2010: 70), cujos realizadores rejeitam peremptoriamente ser confundidos com “contabilistas da verdade”. A rejeição aos cânones do cinema direto é dos grandes motivadores do documentário contemporâneo. Para Winston (2006: 25), houve uma verdadeira renascença (*renaissance*) na não-ficção, que ficou marcada pelo lançamento do filme *A Tênuê Linha da Morte* (*The Thin Blue Line*, EUA, 1988, 85 min), do cineasta, filósofo e ex-policia Errol Morris.

Morris lançou mão de vários recursos estilísticos há tempos renegados pelos próceres do cinema direto e pela cátedra obsessiva pela verdade objetiva. O diretor revisitou o caso da morte de um policial no final dos anos 1970 na cidade de Dallas, Texas, que levou à condenação a morte de Randall Adams. O diretor criou uma narrativa cíclica, mostrando depoimentos dos diferentes envolvidos no caso – investigadores, advogados, testemunhas, promotores, jornalistas que cobriram o caso, além dos dois envolvidos no crime – não para construir uma nova versão dos fatos, mas para evidenciar as contradições e falhas do processo que condenou Adams.

Ao utilizar repetidas reencenações do crime para ilustrar os diferentes depoimentos sobre o caso, junto da música fantasmagórica de Philip Glass e o vai-e-vem de das falas dos envolvidos, Morris consegue

4 “What does a documentary look like? Most people carry inside their heads a rough notion of what documentary is. For many of them, it is not a pretty picture. A ‘regular documentary’ often means a film that features sonorous, ‘voice-of-God’ narration, an analytical argument rather than a story with characters, head shots of experts leavened with a few people-on-the-street interviews, stock images that illustrate the narrator’s point of view (...), perhaps a little educational animation, and dignified music. This combination of elements is not usually remembered fondly. ‘It was really interesting, not like a regular documentary’, is a common response to a pleasant theatrical experience.”

criar uma narrativa que, pouco a pouco, vai deixando claro as razões que levaram a polícia a aceitar a versão do outro envolvido no caso, corroborada por testemunhas, David Harris – que, na realidade, era o verdadeiro executor do policial.

O impacto do filme de Morris foi tamanho que Randall Adams acabou absolvido pela Suprema Corte americana em 1989 e David Harris executado judicialmente na cadeira elétrica, embora por outro crime. Ou seja, desafiando a obsessão realista do cinema direto e sem a arrogância dos filmes expositivos, Morris atingiu a verdade por caminhos alternativos, mais subjetivos, alcançando as contradições por meio das entrevistas que acabaram colocando em xeque a versão endossada pela polícia à época.

Foi por empregar um estilo altamente personalista de investigação, sem compromisso com os cânones observacionais, que Winston atribuiu a Morris o pioneirismo no que ele chamou de renascença do documentário. Uma assertiva de Morris ilustra bem seu pensamento sobre tema:

Eu acredito que o cinema vérité retrocede a realização de documentários em vinte ou trinta anos. Ele vê o documentário como uma subespécie de jornalismo... Não há razão para que os documentários não sejam pessoais como as ficções e tragam a marca daqueles que o fizeram. A verdade não é garantida por estilo ou expressão. Ela não é garantida por nada.⁵ (Apud Arthur, 1993: 127)

Essa atitude de negação ao cinema direto abriu as portas para uma série de experimentações no campo da não-ficção, distanciando-o da objetividade metafísica das regras jornalísticas e aproximando-o da ambiguidade e rebeldia da arte. Como diz Saunders, a linguagem do documentário foi se tornando “crescentemente multi-



Reencenações e narrativa cíclica: Morris dá novo fôlego ao documentário com *A Tênuia Linha da Morte* (1988).

5 I believe cinéma-vérité set back documentary filmmaking twenty or thirty years. It sees documentary as sub-species of journalism... There's no reason why documentaries can't be as personal as fiction filmmaking and bear the imprint of those who made them. Truth isn't guaranteed by style or expression. It isn't guaranteed by anything.

-referencial, reflexiva, idiomática, reconstrutiva, autobiográfica, pessoal, polêmica, autoral e performativa”⁶ (Saunders, 2010: 70). Michael Chanan entende tal fenômeno como um “desvio crucial no idioma do documentário, quase uma ruptura epistemológica, na qual a velha idéia de objetividade é vista como ingênua e fora de moda, além de ser revogada pela assertividade da identidade subjetiva do realizador dentro do próprio texto do filme”⁷ (Apud Saunders, 2010: 70).

Embora *A Tênuê Linha da Morte* seja encarada como um marco da retomada criativa e artística do documentário, os embriões que ensejaram a tal “ruptura epistemológica” postulada por Chanan e também por Nichols, datam de muito antes. As inovações experimentais, conforme Aufderheide, estão presentes nos filmes de sinfonias sobre cidades das décadas de 1920 e 1930, cujo ícone mor é a obra de Walther Ruttmann *Berlim: a sinfonia da metrópole* (*Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*, 1927, 65 min).

Segundo Aufderheide, o filme de Ruttmann absolvía elementos de movimentos artísticos como o surrealismo e o futurismo e a intenção do autor seria permitir às pessoas ver de uma maneira à qual não estavam acostumadas, já que, inspirado na obra do russo Dziga Vertov, acreditava no “poder do documentário de ser um ‘olho’ na sociedade de uma maneira que transcendia o poder da observação humana”⁸ (2007: 15).

As experiências como a Ruttmann, empreendendo uma junção da não-ficção com os conceitos vanguardistas dos movimentos artísticos do início do século XX, buscavam oferecer um ponto de vista profundamente pessoal do realizador acerca da realidade apresentada. Esse estilo épico, mais focado na abstração artística do que na intenção de informar ou exibir uma realidade de forma objetiva, está presente em obras como a do brasileiro, radicado na França, Alberto Cavalcanti, autor de *Rien que les Heures* (França, 1930, 45 min), sobre Paris, e na do holandês Joris Ivens, realizador de *Chuva* (*Regen*, Holanda, 1929, 12 min), no qual apresenta de forma bastante particular a cidade de Amsterdam – ambos exemplos de filmes sinfonia (Nichols, 2005: 138).

Nessa mesma linha experimental estão obras de Luis Buñuel como *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, França, 1928), feito em parceria com Salvador Dalí, e a *Idade de Ouro* (*L’Âge D’Or*, França, 1930), filmes que, segundo Nichols, “dão a impressão de uma realidade documental, mas povoam essa realidade com personagens que surpreendidos em desejos incontroláveis, com mudanças abruptas de tempo e espaço e com mais enigmas do que respostas” (Ibidem: 140). Exemplo mais atual dessa tendência é a obra de Godfrey Reggio *Koyaanisqatsi* (EUA, 1982, 86 min), um épico ecológico que “usava as técnicas pioneiras dos filmes de sinfonia de cidades para produzir um comentário histriônico sobre os efeitos da devastação humana sobre a Terra”⁹ (Aufderheide, 2007: 15).

A ousadia pioneira desses realizadores abriu o caminho para o documentário estar mais próximo da arte. Não à toa que, com a ascensão do cinema direto e a prevalência dos cânones realistas subsidiários às regras do jornalismo, tais obras vanguardistas, como quase toda produção anterior aos anos 1960, tiveram questionadas sua validade, sua credibilidade enquanto documentários (Winston, 2006: 25) por não observar os preceitos da objetividade.

6 “... is thus increasingly cross-pollinated, reflexive, idiomatic, reconstructive, autobiographical, personal, polemical, authorial and performative.”

7 “... a crucial shift in the documentary idiom, almost an epistemological break, in which the old idea of objectivity is seen as naïve and outmoded, and is revoked by asserting the subjectivity identity of the filmmaker within the (text) of the film.”

8 “The power of documentary to be an ‘eye’ on society in a way that transcended the power of human observation.”

9 “... techniques pioneered by city symphony films to make an histrionic commentary on mankind’s devastating effect on the earth.”

Nesses trabalhos, as convenções do 'documentário regular' estão em grande parte ausentes. Nenhum narrador nos diz para onde ir; nenhum especialista assegura autoridade; a realidade ordinária é deliberadamente distorcida para que nós a vejamos diferentemente; trilhas sonoras são utilizadas para propostas diferentes que dar deixa para as emoções relacionadas à história. Padrões de claro e escuro, o som hipnótico da música repetitiva, o aspecto de objetos do mundo natural projetados em muitas vezes o seu tamanho, além de outros artifícios que nos deslocam para fora dos nossos hábitos visuais. Esses experimentos ampliaram largamente o repertório de enfoques formais para os realizadores de documentário. Ao mesmo tempo, esses experimentos forneceram um contraste agudo às convenções mais comuns, aquelas transmitidas pela televisão.¹⁰ (Aufderheide, 2007: 17 e 18)

Os experimentalismos artísticos foram classificados por Nichols como “documentários poéticos” – a quinta de suas categorizações: “uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” (2005: 140). Por outro lado, o autor acredita que tais filmes não seguiam a tradição do documentário de representar o mundo histórico. Por mais que retirassem desse mundo histórico a matéria prima de suas obras, seu foco seria a representação de “um mundo da imaginação do artista” (Ibidem: 139).

A tarefa de expressar o personalismo do realizador, usando e abusando de recursos estéticos, muita vezes estranhos à noção de transparência ontológica da imagem fotográfica tão cara ao cinema direto, e a mesmo tempo tratar do mundo histórico, ainda que de forma ambígua, foi o desafio encarado por muitos documentaristas na segunda metade do século XX e que culminou com as produções ora denominadas “new documentary”, surgidas, sobretudo, após o chamado renascimento encarnado por *A ténue linha da morte*.

A guinada subjetiva no documentário

Se enquanto forma e expressão autoral, o documentário já havia adotado a subjetividade desde as experiências abstratas da década de 1920, a construção das histórias por meio da subjetividade dos personagens representados, e, assim mesmo, alcançar um realce no vínculo com o tal mundo histórico, foi um passo dado mais adiante. A necessidade de se contar uma história de forma totalizante, representando a verdade de maneira inequívoca, não tolerava a dubiedade e a incerteza das narrativas pessoais. “A subjetividade, em vez de realçar o impacto do documentário, poderia, na verdade, comprometer sua credibilidade”¹¹, como diz Nichols (1991: 29 e 30).

Pegando carona na pedagogia, o conceito de subjetividade trata de um tipo de conjunção de sistemas psicológicos que atuam na individuação do homem, mas que não estão desvinculados de sua inserção histórica e cultural. De acordo com Susana Inês Molon, estudiosa do russo Lev Vygotski – teórico referencial sobre o funcionamento da subjetividade –, “a subjetividade manifesta-se, revela-se, converte-se, materializa-se e ob-

10 In all these works, the conventions of ‘regular documentary’ are largely absent. No narrator tells us what is going on; no experts provide authority; ordinary reality is deliberately distorted so that we will see it differently; soundtracks are used for other purposes than cueing story-linked emotions. Patterns of light and dark, the hypnotic sound of repetitive music, the sight of objects from the natural world projected at many times their size, and other devices shock us out of our visual habits. These experiments have greatly expanded the repertoire of formal approaches for documentary filmmakers. At the same time, these experiments provide a sharp contrast to the most common conventions, those usually used in broadcast television.

11 “Subjectivity, rather than enhancing the impact of a documentary, may actually jeopardize its credibility...”

jetiva-se no sujeito. Ela é um processo que não se cristaliza, não se torna condição nem estado estático, e nem existe como algo em si, abstrato e imutável. É permanentemente constituinte e constituída. Está na interface do psicológico e das relações sociais” (Molon, 2003: 68).

Voltando a Nichols, o vínculo do documentário com o mundo histórico e com os discursos da sobriedade, não abria espaço para a subjetividade. “Na maioria dos casos, os atores sociais que falam com a câmera não falam sobre si próprios, mas sobre eventos, assuntos ou tópicos nos quais eles possuem especial conhecimento”¹² (1991:29). Ou seja, a objetividade seria o único caminho para apresentar o mundo do jeito que o mundo havia escolhido para ser representado.

*Ela (a objetividade) adota a postura de neutralidade inocente frente às artimanhas de indivíduos, instituições e sistemas sociais, enquanto também prescreve uma das pedras fundamentais de profissões como o jornalismo e certas formas de etnografia, antropologia, sociologia e realização de documentários.*¹³ (Ibdem: 128)

A necessidade de apresentar, por meio da objetividade, a verdade e não apenas **uma** verdade, retardou a entrada do documentário no universo de fragmentação e incerteza que caracteriza a pós-modernidade. “Apesar de a cultura do século XX nos ter dado um mundo rico em ambigüidade, indeterminação, subjetividade e dúvida, um mundo pós-freudiano, pós-einsteiniano, radicalmente diferente do mundo cartesiano, newtoniano que prevaleceu da Renascença até a I Guerra Mundial, este não é o mundo que o documentário geralmente representa”¹⁴ (Ibdem: 115).

A prevalência do objetivismo, viva ainda hoje, como já abordado, não impediu que o documentário adentrasse ao movimento que Beatriz Sarlo caracteriza como “guinada subjetiva” (2007:18), marcado por uma mudança drástica no entendimento do que vem a ser o tal mundo histórico. Trata-se do período em que as grandes narrativas históricas, com suas linearidades e grandes feitos, passaram a ser questionadas em face da emergência dessa história menos total, mais baseada nas memórias de diferentes atores sociais do que nos documentos físicos do passado – que, embora continuem cruciais, passam a ser submetidos à crítica sobre suas origens e sobre as intenções daqueles que os produziram.

Tal movimento é conhecido como nova história, que tem no francês Jacques Le Goff um de seus expoentes. “O interesse da memória coletiva e da história já não se cristaliza exclusivamente sobre os grandes homens, os acontecimentos, a história que avança depressa, a história política, diplomática, militar. Interessa-se por todos os homens...” (2003: 531).

Beatriz Sarlo entende que os sujeitos, sobretudo aqueles negligenciados pelas narrativas oficiais, passaram a adquirir uma nova importância e seus relatos, por mais centrados que sejam na subjetividade de suas experiências individuais, passam a ter valor representativo na caracterização dos fatos históricos. A voz e o corpo dos indivíduos que viveram “na carne” os fatos começam a ser valorados enquanto verdade.

12 “In most cases social actors who speak to the camera will not speak of themselves but of events, issues, or topics of which they have special knowledge.”

13 It adopts a posture of innocent neutrality in the face of the wiles of individuals, institutions, and social systems while also providing one of the foundation stones for professions like journalism and certain forms of ethnography, anthropology, sociology, and documentary filmmaking.

14 “Although twentieth-century culture has given us a world rich in ambiguity, indeterminacy, subjectivity, and doubt, a post-Freudian, post-Einsteinian world radically different from the Cartesian, Newtonian world that prevailed from *Renaissance* to world War I or so, this is not the world that documentary usually represents”.

Vivemos uma época de forte subjetividade e, nesse sentido, as prerrogativas do testemunho se apoiam na visibilidade que o 'pessoal' adquiriu como lugar não simplesmente de intimidade, mas de manifestação pública. Isso acontece não só entre os que foram vítimas, mas também e fundamentalmente nesse território de hegemonia simbólica que são os meios audiovisuais. Se há três ou quatro décadas o 'eu' despertava suspeitas, hoje nele se reconhecem privilégios que seria interessante examinar. (...) Não se trata simplesmente de uma questão da forma do discurso, mas de sua produção e das condições culturais e políticas que o tornam fidedigno. (2007: 20 e 21)

Essa verdade principiada no sujeito, em suas experiências, dá origem a uma nova noção de realismo, que passa a abarcar os aspectos que, por intangíveis e incomensuráveis, não eram levados em consideração outrora. Sarlo vê o início deste movimento com o fim da I Guerra Mundial. Baseada no pensamento de Walter Benjamin, a autora argentina fala de soldados que voltaram do combate emudecidos, incapazes de relatar as vivências extremadas que abateram fulminantemente “o minúsculo e frágil corpo humano” (Apud Sarlo, 2007: 25).

Para Beatriz Sarlo, essas vivências limites, que transcendem a capacidade de entendimento racionalizada, colocaram em xeque o positivismo histórico e sua tendência à reificação das experiências ao transformá-las num “fato” (Ibdem: 28 e 29). Ou seja, não haveria mais como compreender, tornar mais inteligível, um evento importante do passado sem levar em consideração a subjetividade daqueles participaram, mesmo não sendo figuras centrais, daquele fato histórico.

Tal tendência acabou ganhando legitimidade incontestada a partir do fim da II Guerra Mundial e a emergência dos testemunhos dos sobreviventes do Holocausto – ou *Shoah*, como chamam os judeus. Falar sobre a realidade dos campos de concentração, da matança sistemática e industrializada, do horror em nível antes jamais experimentado pela humanidade, conferia um valor de verdade aos relatos. Tratava-se de uma questão moral, pois seria uma leviandade abjeta duvidar daqueles que viveram, e sobreviveram, àquela realidade inacreditável.

Como dizia o escritor judeu italiano Primo Levi, também sobrevivente do Holocausto, era impossível para os sobreviventes não falar daquela experiência: “o sujeito que fala não escolhe a si mesmo, mas foi escolhido por condições também extratextuais” (Sarlo, 2007: 35). Para Sarlo, são essas condições extratextuais, externas a vontade do sujeito, que conferem legitimidade ao relato subjetivo em primeira pessoa.

O relato dos sobreviventes do Holocausto, para Sarlo, acabou tornando-se paradigma de testemunhos daqueles que vivenciaram situações extremadas como massacres e torturas. Em casos como os das ditaduras latino-americanas, entre os anos 1960 e 1980, e do regime de apartheid da África do Sul, o testemunhal em primeira pessoa serviu de modelo para o funcionamento das comissões de verdade criadas para distender os ânimos exaltados de sociedades profundamente divididas e traumatizadas (Ibdem: 46 e 47).

Para o alemão Andreas Huyssen, o poder retórico dos relatos dos sobreviventes judeus se converteu numa tendência mundial da era pós-moderna. É o que ele chama de “globalização do discurso do Holocausto” (2001:12):

É precisamente a emergência do Holocausto como uma figura de linguagem universal que permite à memória do Holocausto começar a entender situações específicas, historicamente distante e politicamente distintas do evento original. No movimento transnacional dos discursos de memória, o Holocausto perde sua qualidade de índice histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias. (Ibdem:13)

O empreendimento de analogias do Holocausto para com outros massacres e genocídios foi uma tendência inclusive abarcada por *Valsa com Bashir*, que, por meio da animação, promoveu uma intertextualidade imagética que comparou o massacre de palestinos nos campos de Sabra e Chatila à ocupação nazista do Gueto de Varsóvia em 1942 – assunto que será melhor explorado mais adiante.

Mas é também o Holocausto o episódio motivador da obra tida por autores como Saunders e Nichols como marco na mudança de rumos do cinema documentário. Foi em 1955, dez anos após o fim da II Guerra Mundial e cinco antes da emergência do cinema direto, que o cineasta francês Alain Resnais produziu e lançou o clássico *Noite e Neblina* (*Nuit et Bruillard*, França, 1955, 32 min).

Resnais enfrentou todo o potencial de censura de uma França ainda culpada por seu papel colaboracionista do regime nazista para construir um documentário que, de uma maneira nada convencional, explicita a insani-dade racionalista que levou à solução final do extermínio. A justaposição de imagens de arquivo com filmagens do campo de Auschwitz abandonado – hoje funciona um museu no local – serve para ilustrar a narrativa escrita pelo poeta e sobrevivente judeu Jean Cayrol.

A narração feita pelo ator Michel Busquet não tem a eloquência pedagógica da tradicional “voz de Deus”, tampouco o tom indignado e acusatório de muitas das produções que objetivavam criminalizar os alemães por embarcarem na aventura totalitária de Hitler. A história é contada de uma forma neutra, nada engajada, o que, junto da trilha de Hans Eisler, cria o clima de pesadelo que, aos poucos, incute uma sensação de profundo mal-estar na audiência.

O texto de Cayrol mostra como todo aquele horror era fruto não de uma monstruosidade deliberada, mas de um pensamento racional, que buscava a eficácia tão típica do pensamento iluminista. A narrativa foca o dia-a-dia do campo de concentração, a rotina de fome, doença, humilhação e a espera do momento da morte. Mostra também como o campo era planejado tal como uma cidade feita para funcionar a pleno vapor, além de falar sobre como os agentes nazistas atuavam ali como trabalhadores que seguiam ordens, e não como carras-cos – embora o fossem.

A placidez com que o texto descreve o horror contrasta com a força das imagens dos corpos empilhados, dos ossos, das feridas obtidas em experiências médicas, dos perfis magérrimos dos prisioneiros famintos, dos cadáveres rumo aos fornos ou às valas comuns. Como diz Willian Rothman, trata-se de “uma jornada alegórica até o centro da região onde o horror indescritível está por ser descoberto”¹⁵ (Apud Saunders, 2010: 137).

As cenas em que Resnais mostra o detalhe dos tetos das câmaras de gás, com as marcas das unhas dos prisioneiros desesperados frente à morte eminente, provoca um verdadeiro clímax de mal-estar em quem assiste a obra. Por fim, ao mostrar os discurso dos oficiais e *kapos* – judeus recrutados para ajudar os nazistas – dizendo não serem “os responsáveis” por aquele horror, Resnais, com a ajuda de Cayrol, chega ao objetivo final de *Noite e Neblina*: mostrar que qualquer pessoa, qualquer sociedade, qualquer governo, estaria suscetível a, em nome de ideais políticos lastreados pelo racionalismo científico, cometer o mesmo absurdo.

O pesadelo de 32 minutos, carregado de onirismo pelo texto de Cayrol e pela música de Eisler, não tem um final definido, não propõe uma solução ou fechamento (Ibdem: 149). É a subjetividade que dá o tom do filme que, como define Saunders, é “uma missão absolutamente intelectual ao coração do inexorável, à maldade adormecida que tem de ser descoberta por cada um de nós”¹⁶ (Ibdem: 138).

15 “... an allegorical journey into the heart of a region in which unspeakable horrors are to be discovered.”

16 “an absolutely intellectual mission into the headlands of inexorable, eternally dormant evil that must be ‘discovered’ by each of us.”

Noite e Neblina foi pioneiro ao abrir o caminho que permitiu a junção da subjetividade com o discurso ontologicamente realista do documentário, sem que isso caracterizasse um contra-senso que compromettesse sua credibilidade e seu vínculo, ainda que difuso, com o mundo histórico. As experiências que atuariam nos limites da fronteira do conceito de documentário sucederam-se de forma marginal ao *mainstream* desse tipo de cinema, caracterizado pelo estilo direto e suas variações e também pela fórmula “barata e eficiente” consagrada pelos canais de TV especializados, até o ponto de virada representado por *A Tênuê Linha da Morte*.

Foram essas novas experiências documentais que, segundo Nichols, “levam a força da história, da memória e do conhecimento ao nível da experiência imediata e da subjetividade individual. Como um texto poderia restaurar a magnitude que caracteriza a experiência vivida quando só poderia fazer representações dentro daquilo que circunscreve os seus limites? (*do documentário*)”¹⁷ (1994:16).

Dave Saunders, mais radical, entende que *Noite e Neblina* inaugurou uma fase no documentário que caracteriza-se pelo desejo de realizadores de ir para além dos cânones iniciais de Grieson – “o tratamento criativo da realidade/verdade – e de superar de vez a paranoia da imagem transparente, cronológica e não mediada do cinema direto e do *cinéma vérité*.

...pode-se argumentar que a história e a epistemologia da não-ficção nunca precisou ser dependente do entendimento simplista de ser um fac-símile da vida real, da propaganda, dos escorregadios ideais do jornalismo ou dos modelos de Hollywood de contar história. Realidade, especialmente a memória como realidade, obviamente constituiu-se mais como um labirinto de controvérsias tormentosas do que uma estrutura concreta baseada em condensações tipo ‘preto-no-branco’, em conclusões forçadas ou em modelos maniqueístas estilo ‘o bem contra o mal’: em cada acontecimento, notável ou aparentemente trivial, existem as contradições à espreita, a emoção, a subjetividade, a concessão e a complicação – muitas vezes inexplicáveis, domínios nebulosos da contemplação poética e reinos nos quais o fardo recai sobre a arte para fazer um pequeno sentido do nosso mundo profundamente falho no nível da alma.¹⁸ (2010:136)

O desvio na linguagem do documentário

A emergência de filmes como *Noite e Neblina* foi consolidando o que Nichols designa como “desvio de proporções epistemológicas” no estilo, na linguagem e na estética do documentário. Em vez de sugerir “totalidade e conclusão, conhecimento e fato, explicações sobre o mundo social e seus mecanismos motivadores”, o termo documentário passou a estar associado à “incompletude e incerteza, reminiscência e sensação, imagens dos mundos pessoais e de suas construções subjetivas”¹⁹ (1994:1).

17 “These films bring the force of the history, memory, and knowledge down to the level of immediate experience and individual subjectivity. How does a text restore that order of magnitude which characterizes lived experience when it can only make representations of what lies beyond its bounds?”

18 Contra Grieson, it might be argued that history and epistemology in non-fiction never need be reliant upon easily understood facsimiles of real life, propaganda, the slippery ideals of journalistic factuality, or the storytelling tropes of Hollywood. Reality, especially memory-as-reality, of course constitutes a maze of thorny issues rather than a concrete framework based on black-and-white condensations, shoehorned conclusions, or Manichean templates of Good against Bad: in every event, newsworthy or seemingly trivial, lurks contradiction, emotion, subjectivity, compromise and complication.

19 “A shift of epistemological proportions has occurred.”, “fullness and conclusion, knowledge and fact, explanations of the social world and its motivating mechanisms.”, “incompleteness and uncertainty, recollection and impression, images of personal worlds and their subjective construction.”



Noite e Neblina (1955): Resnais usa a subjetividade para narrar a história de “um horror indescritível.”



Ainda que obscurecido pelo sucesso das formas mais tradicionais de não-ficção, o documentário, marginalmente, acabou alinhando-se às tendências desta era tão presente e ao mesmo tempo tão difícil de compreender que é a pós-modernidade. Passou a tratar de temas que enfatizavam o caos da vida moderna com os quais seria impossível lidar nos parâmetros do pensamento racionalista. Como demonstram produções contemporâneas como *Valsa com Bashir*, *Tarnation* e *My Winnipeg*, a vocação realista do documentário teve de ceder e entrar em harmonia com as imposições do tempo cultural e histórico que impunha “a total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico”, além do “pluralismo e da autenticidade de outras vozes” (Harvey, 2009: 49-53).

A assertiva seguinte de Tânia Pellegrini sintetiza o impacto deste tempo pós-moderno nas diferentes formas de expressão, e que o documentário, ainda que relutante, houve de aderir.

A objetividade da narrativa, isto é, a ideia de que ela “conta-se por si mesma”, sem a intervenção de um narrador, é expressão típica do realismo, que não vai resistir ao enfraquecimento das visões totalizantes e universais, substituídas aos poucos pela fragmentação, novo traço a caracterizar a visão de mundo moderna. O rompimento da cronologia, a fusão dos planos e dos tempos de consciência, os deslocamentos espaciais baseados na interpenetração do real e do onírico alteram radicalmente as estruturas narrativas e a organização da própria frase, que chega a abdicar de seus nexos lógicos, reduzindo-se à enumeração caótica de fragmentos... (Pellegrini, 2003:29)

Ou seja, demorou, mas aquilo que já acontecia no cinema desde os tempos de Méliès no campo ficcional, passou a sobrevir também no documentário. Mesmo que tardiamente, esse outro cinema chegou ao encontro do pensamento de realizadores que, como Luis Buñuel, entendiam ser o filme um meio, um instrumento sem paralelo para “expressar o mundo dos sonhos, da imaginação, do instinto” (2008: 336). Símbolo do movimento surrealista no campo do audiovisual, Buñuel acreditava ser vocação do cinema expressar a vida subconsciente.

O artista espanhol, embora reconhecesse o aporte estilístico promovido pelo neo-realismo, defendia arduamente o cinema enquanto meio de representação do misterioso, do fantástico e do desconhecido. “A realidade neo-realista é incompleta, oficial, sobretudo racional: as produções são absolutamente desprovidas de poesia, de mistério, de tudo o que completa e amplia a realidade tangível” (Ibidem: 337).

O pensamento de Buñuel – que poderia ser mais uma das críticas cunhadas contra o cinema direto – está presente em inúmeras das iniciativas vanguardistas de documentários produzidos a partir dos fins dos anos 1960. Esse mergulho no subconsciente ganhou múltiplas direções e autorizou o documentário a experimentar o hibridismo – tanto com os códigos da ficção quanto entre as diferentes técnicas documentais – de forma a, mais que transparecer uma realidade fidedignamente, pretender ampliar a compreensão sobre esta mesma realidade, mas de maneiras personalistas, irônicas, sádicas, ambíguas e também panfletárias.

Os argentinos Octávio Getino e Fernando Solanas, em *La hora de los hornos* (Argentina, 1970, 260 min) criaram uma não-ficção que junta a potência sonora percussionista da conga, um esquema caótico de apresentação de caracteres com mensagens esquerdistas e um arsenal de imagens de arquivo da realidade argentina entre os anos 1950 e 1960 para pregar abertamente a revolução. Uma crítica agressiva contra as oligarquias locais, o colonialismo e a cultura ocidental, a obra pretende ser porta-voz do sentimento de angústia e revolta do proletariado e campesinato argentinos – espécies de “viúvas” dos áureos tempos do governo de Domingos e Eva Perón. Sua originalidade vai além do formato panfletário e da edição ágil e fragmentada. O filme

propõe sem constrangimentos uma postura golpista contra as elites argentinas. “Existe outra alternativa para a libertação?”²⁰, questionam os autores. (Apud Saunders, 2010: 72).

Outra obra característica da entrada do documentário na pós-modernidade é *Atomic Café* (Jane Loader, Kevin Rafferty e Pierce Rafferty, EUA, 1982, 86 min). Primeiramente pela temática que é símbolo preponderante deste período: o risco latente de uma catástrofe nuclear entre os anos 1950 e 1980. Segundo pela construção de uma narrativa caótica e fragmentada, na qual sucedem-se trechos de vídeos de treinamentos das forças armadas americanas, produções destinadas a preparar a população sobre como proceder diante um ataque de bomba atômica, newsreel demonizando o comunismo, entrevistas polêmicas e beligerantes de políticos, publicidades de produtos desenvolvidos para sobreviver a catástrofe – como modelos de *bunkers* e roupas anti-radiação -, além de um sem numero de referências que demonstram o quanto o temor nuclear estava impregnado na cultura americana da época, tornando a “bomba” quase que um ícone *pop*.

Às cenas de arquivo juntam-se músicas animadas e ingênuas, sobretudo *folks*, que constroem o clima de absurdo apresentado pelo filme. O resultado é um retrato aterrador do período da Guerra Fria, de como o medo, o delírio, a desinformação e o oportunismo tomaram de assalto a consciência da sociedade norte-americana, o que ajudou a alimentar a retórica belicista que, ainda hoje, pauta boa parte da classe política e empresarial do país. Um tipo de humor negro cataclísmico que só encontra paralelo na obra-prima de Stanley Kubrick Doutor Fantástico (*Dr. Strangelove or: How I learn to stop worrying and Love the bomb*, EUA, 1964, 93 min).

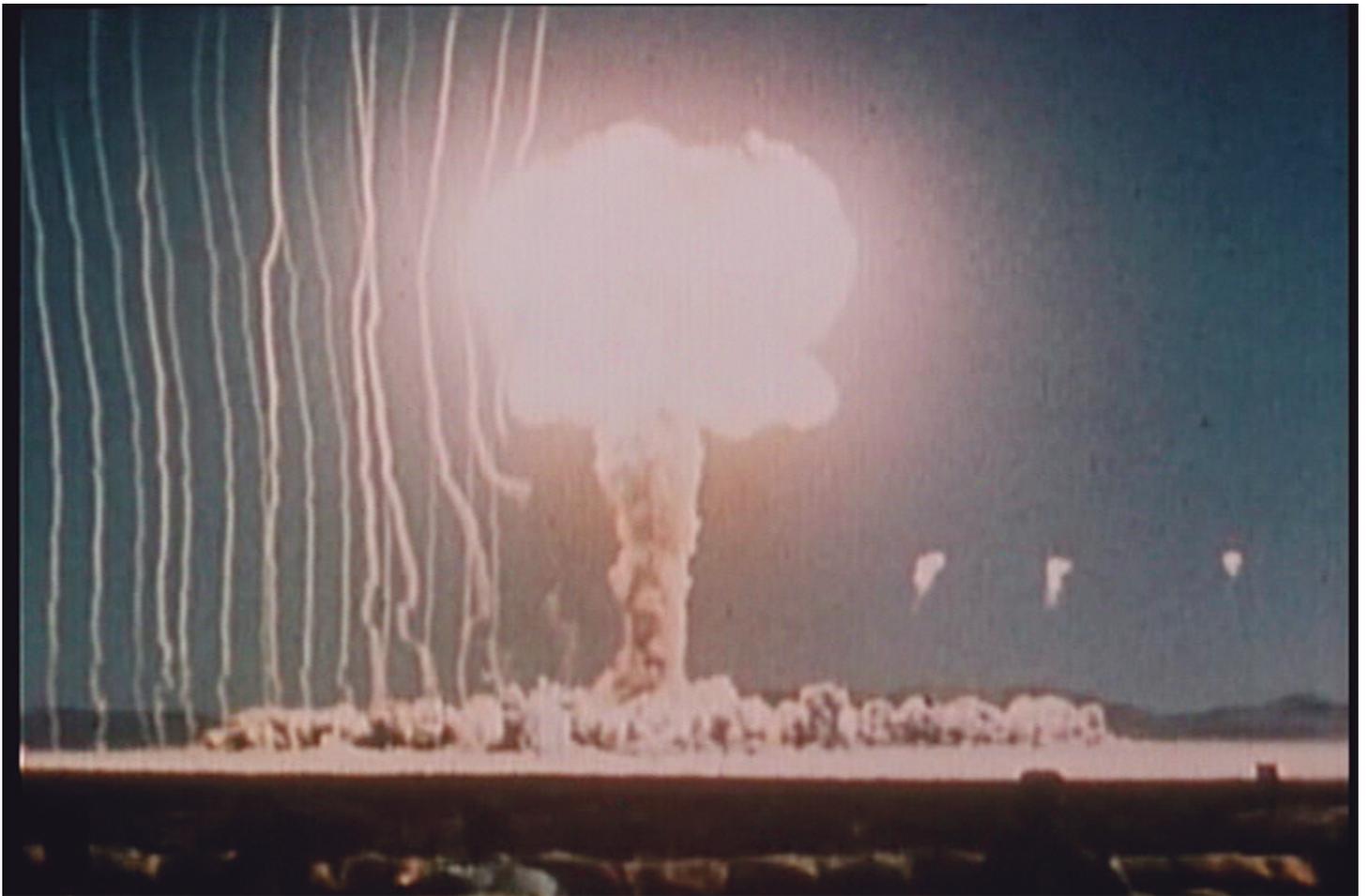
Outro caminho percorrido pelo documentário nesta era de “guinada subjetiva” foi o dos filmes que exploravam as diversas nuances das memórias dos personagens – geralmente figuras que participaram subsidiariamente dos bastidores de grandes fatos históricos. Sem grandes requintes de produção, investiram nas entrevistas longas e com poucas interrupções – no estilo história oral -, permitindo ao entrevistado observações e divagações que, se não apresentam novas versões dos fatos, agregam detalhes, banalidades, sensações e emoções que ajudam a compreender a dinâmica, o ambiente, o *zeitgeist* da época representada.

Um dos trabalhos notáveis nesse sentido é o documentário alemão *Eu fui a secretária de Hitler (Im Toten Winkel – Hitlers Sekretärin)*, Andre Heller e Othmar Schimireder, Alemanha, 2002, 87 min.). A obra é resultado de três longas entrevistas com Traudl Junge, umas das secretárias particulares de Adolf Hitler entre 1942 e 1945, sendo em que na última delas a personagem comenta as gravações feitas anteriormente. Sem apoio de música nem de imagens de arquivo, a obra mergulha na memória daquela senhora que chegou a auxiliar do *führer* fortuitamente e que acabou carregando uma culpa insuportável por ter participado, ainda que de maneira tão marginal, da escalada de crimes contra a humanidade empreendida pelo *Reich*.

Junge, que por mais de 50 anos se calou sobre o assunto, revela todo seu mal-estar por ter admirado a figura de Hitler, gentil e comedida na intimidade. A ex-secretária confessa que passou a ter até um sentimento paternal por aquele homem – o fato de seu pai ter abandonado o lar durante sua infância explica o porquê. Além de refletir sobre sua culpabilidade por ter sido auxiliar do *führer*, Traudl revela uma série de impressões, de informações aparentemente banais sobre aquele homem que virou sinônimo da infâmia humana.

Sua figura andrógina e a evidente falta de erotismo em sua relação com Eva Braun, a vergonha de mostrar suas pernas feias e branquelas, o temor de ter um filho que não brilhasse tanto quanto o pai “gênio”, o fato de nunca tê-lo ouvido falar a palavra “amor”, a forma velada como tratava a questão dos judeus, a

20 “Are there other alternative for liberation?”



Bomba atômica como ícone pop de um período: *Atomic Café* (1982) representa o zeitgeist da Guerra Fria.

obsessão ideológica e o pouco caso para com os seres humanos, o vínculo com a divina providência por ter sobrevivido a um atentado.

Ao explicar as “esquisitices” do *führer*, Traudl Junge remonta o ambiente de delírio, negação e arrogância desesperada que imperava no *bunker* às vésperas da derrota final para as tropas soviéticas. A descrença que foi tomando conta de todos ao finalmente “cair a ficha” de que a derrocada frente aos russos era eminente. O sentimento de traição e abandono frente ao suicídio de Hitler.

O filme, de maneira bastante simples, capta a catarse daquela senhora ao tratar de seu passado pessoal, cheio de emoções e ambiguidades. Conseguiu, como postula Sarlo, alcançar o nível de manifestação pública, de tornar-se um documento acerca da II Guerra Mundial. Não à toa, os depoimentos de Junge serviram de base para o roteiro do filme mais emblemático à época das celebrações dos 50 anos do final do conflito: *A Queda: as últimas horas de Hitler (Der Untergang)*, Bernd Eichinger, Alemanha, Itália, Áustria, 2005, 155min).

O documentário consegue ir tão a fundo nas memórias e emoções de Traudl Junge que se converteu num verdadeiro processo de terapia psicológica para a personagem. Interessante a informação agregada por André Heller nos créditos finais do filme. Ele conta que na noite de estreia do filme no Festival de Berlim, Junge, bastante debilitada e às vésperas da morte, lhe telefonou e confidenciou: “Estou começando a conseguir me perdoar.”



Traudl Junge revela suas lembranças como secretária de Adolf Hitler: Emoções, sensações e subjetividade.

Essa vertente psicológica, em busca de efeitos terapêuticos, foi outra das tendências desenvolvidas pelo cinema documentário contemporâneo. Transformar a pesquisa e a realização de um filme numa forma de se compreender melhor e libertar-se de angústias existenciais foi justamente a estratégia utilizada por Ari Folman para narrar *Valsa com Bashir*. Só que, em vez de um denso relato sobre suas vivências traumáticas, o diretor utilizou-se da memória coletiva para contar sua história de uma forma estilizada na qual o caráter onírico dos sonhos, lembranças e alucinações ganharam relevo fundamental.

Dois filmes deste início de século XXI, anteriores à *Valsa com Bashir*, também procuraram explorar a subjetividade de seus protagonistas-diretores de uma forma completamente estilizada, usando e abusando de recursos gráficos, encenações e imagens de arquivo. São dois filmes que não têm um episódio histórico marcante como pano de fundo – tal como o massacre de Sabra e Chatila em *Valsa com Bashir* –, nem tratam de algum trauma específico, mas que mergulham de cabeça na memória subjetiva de seus personagens, o que torna impossível saber se o que se fala ali é verdade ou não – resta crer nas intenções dos diretores.

Um desses filmes é o canadense *My Winnipeg* (Canadá, 2007, 80 min). Nesta espécie de “autobiografia alucinatória”²¹ (Scott apud Saunders, 2010: 153), o diretor Guy Maddin conta sua versão bem pessoal da história de sua cidade natal, Winnipeg, capital do gelido e inóspito estado de Manitoba, região central do Canadá. Bem diferente das experiências vanguardistas de sinfônicas dos anos 1920 e 1930, Maddin deliberadamente mistura suas neuroses,

21 “... hallucinatory autobiography...”

especialmente a relação com sua mãe, com fatos reais e factoides acerca deste local, onde a neve e a escuridão são constantes na maior parte do ano, para construir o que ele mesmo chamou de um “doc-fantasia”.

“Para mostrar minha Winnipeg, eu tinha que me mostrar também”²² (Apud Saunders, 2010: 153), avaliou o diretor. Quase que inteiramente em preto e branco, o filme procura reproduzir o clima soturno do local, onde a media de sonâmbulos seria dez vezes maior que em qualquer outro lugar do mundo. O documentário é construído como se fosse um passeio de trem pela cidade, dentro do qual o próprio Maddin e os demais passageiros nunca estão nem inteiramente acordados nem dormindo. Junto da narração desconexa do diretor, que varia do fantasmagórico ao agressivo-desesperado, o documentário consegue fazer o público também se sentir sonâmbulo, sem saber ao certo o que acontece de fato e o que se passa apenas nos sonhos do diretor.

As ligações conturbadas com a mãe – representada pela atriz Ann Savage – vão e voltam o tempo inteiro. Bem como a relação ambígua com a cidade, da qual ele parece querer fugir e não consegue. A narrativa caótica, repleta de encenações e fragmentos de arquivo, resulta em sequências inteiramente oníricas que “confundem enquanto revelam”²³, como diz Saunders, e não oferecem garantias de veracidade histórica (Ibdem: 153). Não há nenhuma celebração à cidade, e sim uma exaltação subjetiva da interação do homem com o seu ambiente.

My Winnipeg, neste sentido, é mais desafiador às convenções do cinema documentário que o próprio *Valsa com Bashir*. Para Dave Saunders, ao brincar com a ontologia realista da não-ficção, Maddin oferece “algo mais desafiante – e talvez, paradoxalmente, um trabalho mais imerso na ‘verdade’ da cidade e de seus efeitos psico-



Maddin sonolento em trem que circula durante *My Winnipeg* (2007): ‘Doc-Fantasia’.

22 “To show *my Winnipeg*, I had to show myself.”

23 “...confounds as it reveals...”

lógicos do que uma crônica de livro”²⁴ (Ibidem: 153). Questionado sobre se realmente acha que *My Winnipeg* é um documentário, Maddin contou a resposta dada a ele por sua filha sobre a mesma questão: “Claro que é um documentário – é um documentário sobre você”²⁵ (Apud Saunders, 2010: 158).

O outro filme que segue a linha terapêutica é *Tarnation* (EUA, 2003, 88 min), de Jonathan Caouette. A obra é centrada na relação familiar do diretor, especialmente com sua mãe, Renné, ex-modelo infantil que passou a vida entre idas e vindas de hospitais psiquiátricos, onde foi submetida a tratamentos de eletrochoque. Extremamente performático, o documentário mostra um sem número de cenas feitas pelo diretor desde os 11 anos, quando ganhou sua primeira câmera VHS. São entrevistas com os avós, que o criaram, imagens da cena gay americana que frequentava, de seus amigos e namorados, além de performances artísticas – Caouette viria a ser ator - e cenas de puro exibicionismo diante da câmera. Tudo isso editado de forma frenética, tendo como fio condutor os caracteres que aparecem relatando pontualmente episódios da vida do diretor-protagonista.

O filme empreende uma investigação imagética sobre o passado de Caouette e revela uma família que se desestruturou atormentada pelas doenças mentais e, mais que isso, pela submissão às prescrições da medicina psiquiátrica. Repleto de elementos *pop* e *underground*, uma verdadeira ode à estética dos anos 1980, o documentário tem uma linguagem caótica muito próxima do videoclipe (estilo MTV), além de lançar mão de efeitos e manipulações das imagens de arquivo, o que realça de forma contundente a subjetividade do diretor. O clima do filme é o da apresentação de um diário pessoal, muitas vezes engraçado, outras chocantes, quase sempre perturbador.

Caouette foi acusado de explorar a família em benefício próprio. Afinal, filmava a avó em avançado estágio de esquizofrenia, a mãe sob o efeito de fortes medicações e atormentava o avô senil com questionamentos sobre as razões que o levaram a aceitar os reiterados tratamentos que degradaram a personalidade de Renné. O diretor se defende afirmando que as filmagens eram um mecanismo de defesa pessoal, “uma forma de me dissociar dos horrores que estavam em volta de mim”²⁶ (Apud Saunders, 2010: 187).

Pode-se até interpretar o filme como um exercício egoísta do diretor que queria apenas se vingar da família por seu passado conturbado - ver a mãe ser estuprada, abandono, surras dos pais adotivos, tentativas de suicídio. Pode-se também enxergar uma tentativa desesperada de recuperar um amor entre “mãe e filho” abortado pelas circunstâncias. O fato é que Caouette consegue, tanto na forma como na temática de *Tarnation*, expor suas verdades interiores, purgar a necessidade desesperada de contar sua história como forma de aceitar a si próprio. Ou, como diz Aufderheide, “responder ao desafio de se localizar socialmente na realidade pós-moderna”²⁷ (Apud Saunders, 2010: 189).

24 “to offer something altogether more challenging - and maybe, paradoxically, a work more immersed in the ‘truth’ of the city and its psychological effects than any by-the-book chronicle.”

25 “of course it is a documentary - it’s a documentary about you.”

26 “Filming was also a way to control and defend myself against my environment and dissociate myself from the horrors around me.”

27 “... a response to the challenge of social location in postmodern society.”



Caouette usa imagens filmadas desde sua infância para contar a perturbadora história de sua família em *Tarnation* (2003)





A ANIMAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO



“a animação revela-se um mediador crível do relacionamento entre a percepção (como uma coisa é vista), a interpretação (como uma coisa é entendida) e a criatividade (como uma coisa é reelaborada enquanto expressão material).”

Paul Wells¹

O cinema, tal qual a fotografia, nasceu em meio a uma ânsia pelo realismo, pela representação não-mediada, automatizada, das coisas em seu estado original, assim como são na natureza. Mas, não tardou muito para que essa ontologia da transparência da imagem fotográfica fosse transgredida. A manipulação das imagens por meio de efeitos especiais e mesmo a criação de imagens sem vínculos indiciais com a realidade tornaram-se práticas comuns e contribuíram decisivamente para a expansão das possibilidades artísticas e mercadológicas do cinema.

Foi George Méliès que introduziu o uso da animação no cinema ao dar vida à Lua em seu em seu antológico *Viagem à Lua* (*Voyage dans la Lune*, França, 1902, 8 min). Por meio de truques fotográficos e da técnica de *stop-motion*, Méliès fez a Lua resmungar ao ser atingida pelo foguete dos expedicionários que protagonizavam o filme (Hayward, 2006: 20). Seis anos depois, outro francês, Émile Cohl, um cartunista profissional, criou o primeiro filme completamente animado: *Fantasmagorie* (França, 1908). Foram 700 *frames* desenhados à mão que resultaram num curta de um minuto e dezessete segundos.

Sem uma história narrativa e sem trilha sonora, o filme resume-se a mostrar animações bem simples, compostas a partir de linhas (*stick figures*) que resultam em bonecos, objetos e animais em constante movimento e transfiguração – uma das cenas mais marcantes é a transformação de um elefante numa casa. A novidade, de acordo com Hayward, fez do filme um grande sucesso e acabou por influenciar outros cartunistas a embarcarem na aventura de dar movimento aos seus desenhos.

A técnica de Cohl de criar os desenhos em linhas (*stick figures*) foi adaptada pelo norte-americano Winsor McCay para antropomorfização de animais. Assim McCay – que viria a ser pioneiro no uso da animação em linguagem de não-ficção – transferiu para as telas seu personagem *Genie, the Dinosaur* (EUA, 1914, 12 min), que já fazia sucesso nas tirinhas de jornais. No ano seguinte foi a vez do Gato Félix se transformar personagem de cinema pelas mãos de Otto Messmer.

Animais e criaturas com características e trejeitos humanos popularizaram as animações, o que levaram-as a se tornar o principal produto cinematográfico, e depois televisivo, de uma gigante fundada em 1923: a *Walt Disney Productions*. Foi a companhia do Mickey Mouse e do Pato Donald que melhor aperfeiçoou a rotoscopia, técnica desenvolvida por Dave Fleicher em 1920 que permitia que os desenhos fossem feitos sobre imagens de cenas capturadas da realidade (*live action*), o que deixava os personagens movimentando-se e agindo como seres humanos, aumentando significativamente o aspecto realista das criaturas animadas (Ibdem: 21).

1 2002: 38.



Winsor McCay usa a animação pela primeira vez na não-ficção: *The Sinking of Lusitania* (1918).

Não à toa a *Walt Disney Productions* é responsável pelo primeiro *cartoon* com som sincronizado (*Steamboat Willie*, 1928, a primeira aparição de Mickey Mouse) e também pela primeira animação em longa-metragem, totalmente colorida e sonorizada: *Branca de Neve e os Sete Anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, EUA, 1937, 83 min).

Já a hibridização das animações com cenas captadas (*live action*), depois da experiência pioneira de Méliès no início do século, desenvolveu-se a partir da filmagem de *King Kong* (Ernest Schoedask, EUA, 1933, 100 min), no qual o boneco de um gorila fazia às vezes de protagonista gigante. Antes de ser tornar tendência dominante nos anos 2000, o hibridismo da animação com o filme fotográfico ganhou grande impulso com as inovações tecnológicas nos anos 1970 e teve como marco o longa-metragem *Uma Cilada para Roger Rabbit* (*Who Framed Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1988, 104 min).

Se as animações e efeitos especiais foram fundamentais para a consolidação de gêneros cinematográficos ficcionais, para o desenvolvimento artístico e tecnológico do cinema, bem como na multiplicação dos lucros da indústria do entretenimento, no documentário a história é bem diferente. Como diz Paul Ward, “há tempos a animação tem sido associada à subjetividade, à interioridade e a uma inerente ‘manipulação’ e ‘construtibilidade’ que o documentário parece evitar”² (Ward, 2005: 3).

Não que esse outro cinema tenha rejeitado categoricamente qualquer tipo de manipulação por meio de animações ou efeitos especiais. Pelo contrário, a não-ficção sempre utilizou-se dessas técnicas, só que de forma acessória, complementando as informações e/ou argumentos expostos por meio da imagem fotográfica e pela narração, a “voz de Deus”. Entretanto, o primeiro filme a ser considerado um documentário de animação data de 1918, obra do já citado cartunista norte-americano Winsor McCay (Saunders, 2010: 167).

Em *The Sinking of Lusitania* (EUA, 1918, 8 min), McCay inaugura uma tendência que persiste até hoje nas hibridizações entre animação e documentário: a representação animada de eventos que não foram filmados ou que têm escassas imagens – ou ainda que tenham custos proibitivos de reencenação. No caso, McCay contou a história do ataque de submarinos alemães ao navio Lusitania, que seguia da Inglaterra para os Estados Unidos em maio de 1915.

O filme representa com alta carga de dramaticidade o ataque e o desespero dos dois mil passageiros que estavam a bordo – a trilha sonora dá o clima de angústia que a obra tenta retratar. Além das imagens construídas

2 “Animation has been long associated with subjectivity, interiority and inherent ‘manipulation’ or ‘constructedness’ that documentary appears to eschew.”

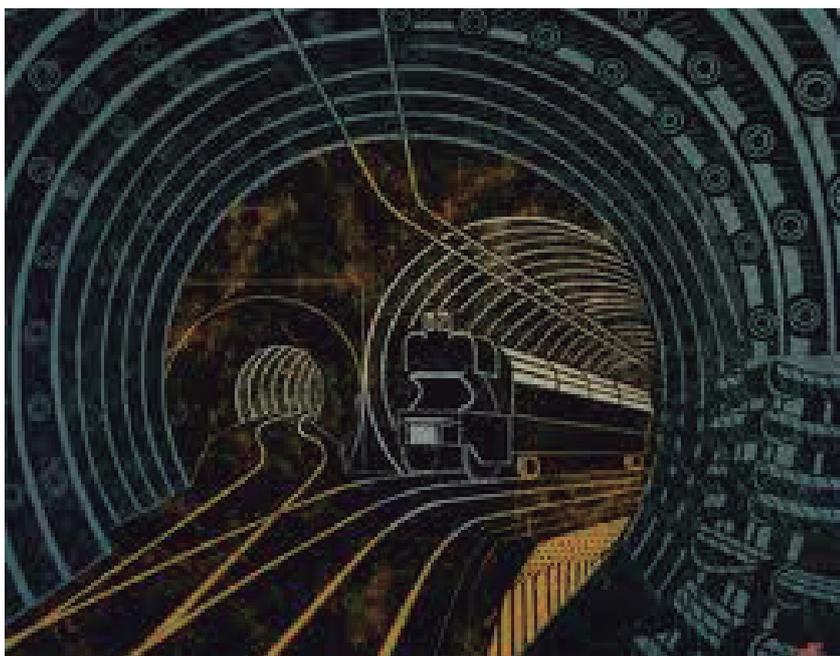
por meio dos desenhos, há o uso intensivo de caracteres com mensagens explicativas, sobretudo acusações pela não misericórdia dos alemães, e também de fotografias dos inúmeros “figurões” norte-americanos que morreram na tragédia, entre eles banqueiros, esportistas, teatrólogos, filósofos e milionários. São pouco mais de oito minutos de uma narrativa intensa de um episódio crucial para os rumos da I Guerra Mundial que, de outra forma, poderia não ter existido naquela época, dado os gastos necessários para se filmar uma tragédia de tal magnitude com os recursos cinematográficos disponíveis então.

É também no período da I Guerra Mundial que um dos usos clássicos da animação na não-ficção passa a ser disseminado. Foi na série de 15 filmes de curta-metragem *Kineto War Maps* (1914-1916), dos britânicos Charles Urban e F. Percy Smith, que se inaugurou a tendência de se a mostrar mapas animados, no caso mostrando os avanços das tropas aliadas durante o conflito. Tal tradição, que podemos ver diariamente nos canais de TV a cabo como o *History Channel* e o *Discovery Channel*, tornou-se ainda mais utilizada na II Guerra Mundial (Ward, 2005: 83), quando era peça fundamental de propaganda política, sobretudo para manter confiante o público interno das nações em conflito. Até o próprio estúdio Disney, engajadíssimo na campanha norte-americana contra o nazi-facismo, produziu um híbrido entre animação e documentário à época: *Victory Through Air Power* (James Algar, EUA, 1943, 70 min), mesclando personagens animados bem ao estilo Disney com cenas reais (*live action*).

A serventia das animações para dar suporte aos argumentos dos filmes documentários foi logo percebida pelo grande patrono deste tipo de cinema: o britânico John Grieson. Ele viu como as imagens animadas ajudavam a dar mais vida e dinamismo aos filmes de cunho didático e informativo, encaixando-se perfeitamente no seu conceito de que o documentário é “o tratamento criativo da realidade”. Por isso Grieson criou em 1939, quando transferiu-se para o Canadá, a divisão especial de animação do *National Film Board* para apoiar a produção não-ficcional (Ramos, 2008: 73) – mas que ganhou vida própria anos depois.

A animação encontra a subjetividade no documentário

Antes disso, um discípulo de Grieson na Inglaterra à época em que dirigia a unidade de documentários da GPO (*General Post Office*), o neozelandes Len Lye, inovou ao utilizar a animação para dar um tom surrealista aos filmes institucionais dos correios. Lye, que viria a desenvolver grande carreira como animador, criou em



Len Lye usa a animação para dar tom surrealista a *Trade Tattoo* (1935).

1937 o filme *Trade Tatio* (UK, 1937, 5 min), uma compilação de cenas de outros documentários da GPO nas quais ele introduziu cores sobre as imagens originais por meio da técnica de *color optical printing*, que permite fotografar novamente os *frames* sobrepondo-os sobre os elementos estilísticos.

Com aspirações abstratas e experimentais, o filme abusa do uso de cores berrantes e das mudanças de ritmo ditadas pela música. Imagens do comércio e da indústria britânica sucedem-se de uma forma frenética, o que era completamente incomum para a época, com o intuito de passar o pensamento – expresso em caracteres – de que o ritmo do comércio é mantido pelas correspondências. O resultado “lisérgico” da produção de pouco mais de cinco minutos contrasta com a simplicidade da mensagem publicitária que recomenda postagens antes das duas da tarde. Apesar de ser encarado como uma experiência *avant-garde*, Paul Ward entende que o filme pode ser “claramente lido como um documentário”, no qual as técnicas de animação são usadas de forma criativa para “‘dar vida’ a atividades comuns do cotidiano”³ (2005: 83).

O uso da animação na não-ficção só voltaria a ganhar impulso nos anos 1970, já que a obstinação realista do cinema direto, com sua aversão às manipulações da imagem, relegou essa técnica ao mínimo uso possível – geralmente para creditar personagens. Pode-se dizer que a animação é uma espécie de antítese do cinema direto, encontram-se em polos opostos dentro do arcabouço de técnicas e estilos abarcados pelo documentário.

A animação representa um dos mais explícitos desafios aos modelos simplistas do que o documentário é e pode ser, simplesmente porque não se pode ter um filme animado que não seja algo completamente ‘criado’. O processo de produção frame-by-frame significa que a animação é o mais ‘intervencionista’ dos modos; e, alguns podem argumentar, que este nível de intervenção (aliados com, por vezes, níveis surpreendentes de ‘expressividade’ e experimentação) impede uma adequada representação do real – o que deveria ser uma das características definidoras do documentário.⁴ (Ibdem: 85)

Ou seja, como pontua Gunnar Strom, “o termo ‘documentário animado’ pode ser visto como uma contradição”⁵ (Apud Ward, 2005: 88), dada a aparente incompatibilidade entre a imagem fotográfica, que mostraria a realidade transparente, e a animação, cujas características intrínsecas não se prestariam para tal. Para Fernão Pessoa Ramos, alimentar tal contradição é ter uma visão “tosca” do que vem a ser o documentário. “Animação e documentário são campos que caminham de mãos dadas”, ressalta o pesquisador brasileiro (2008: 72).

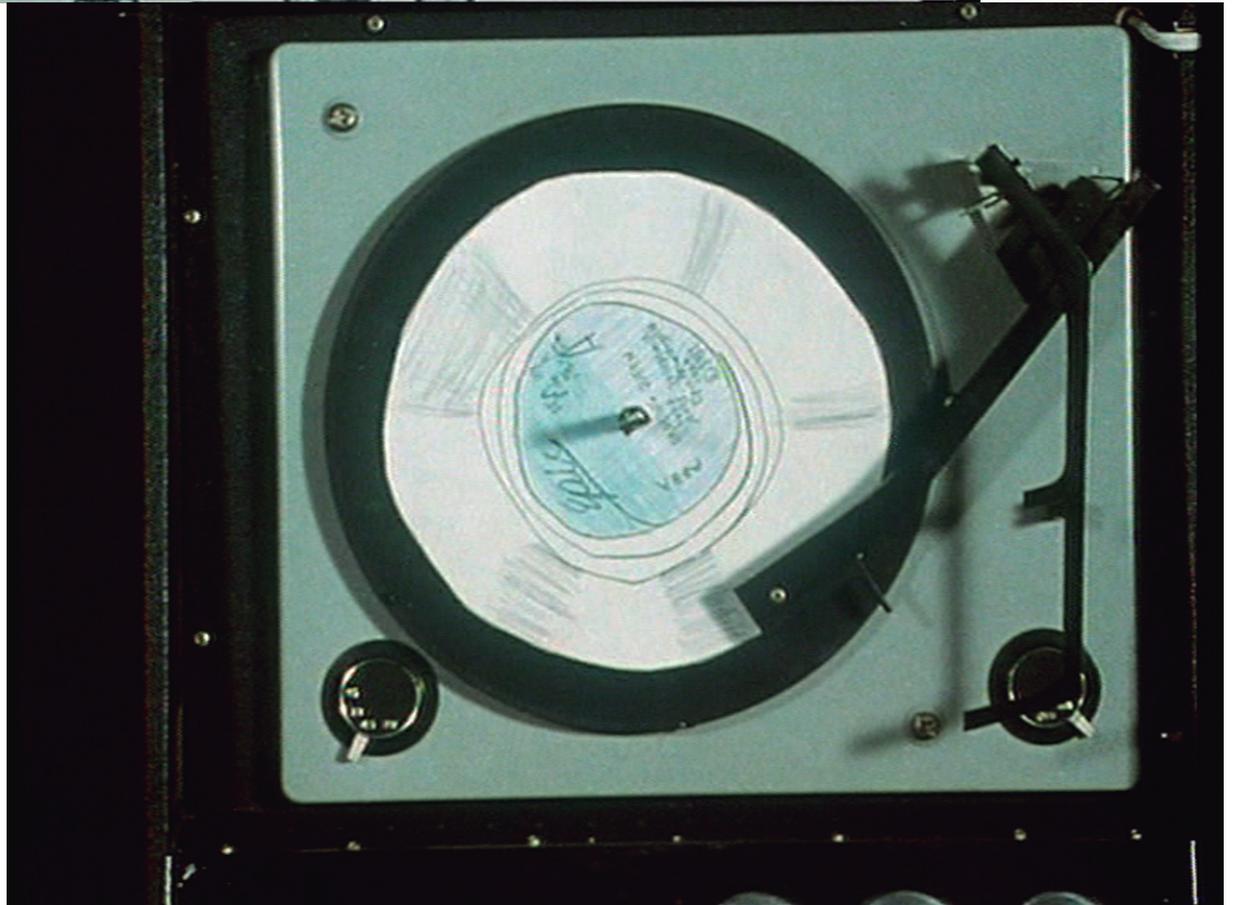
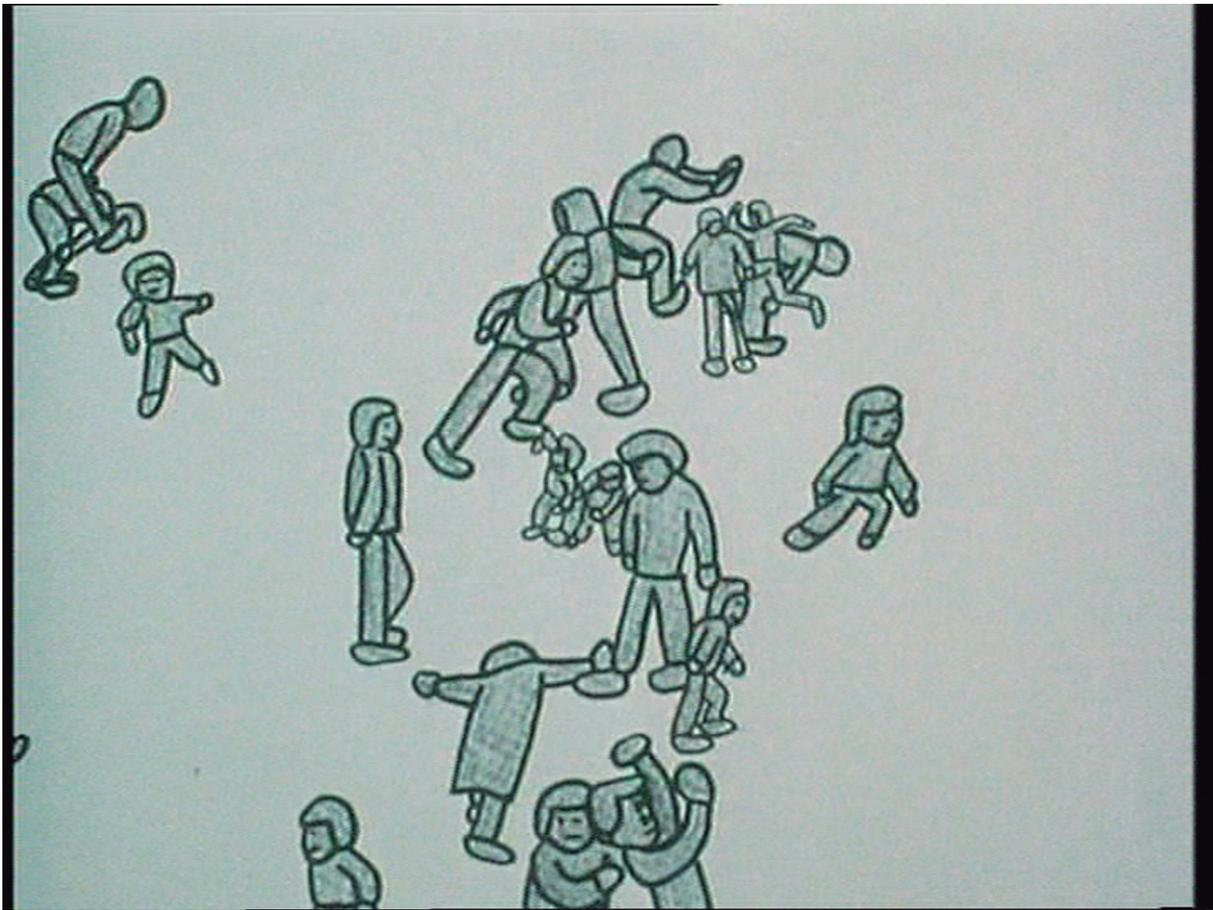
De acordo com Ward, foi o movimento feminista britânico que, nos anos 1970, atentou para as possibilidades da animação para tratar de temas da realidade social. Cineastas como Candy Guard, Joanna Quinn e Caroline Leaf, não faziam exatamente documentários animados, mas utilizavam a técnica para realçar as mensagens de seus filmes que, como comenta Irene Kotlarz, “tinham a intenção mais de provocar a discussão do que de entreter”⁶ (Apud Ward, 2005: 84).

3 “can clearly be read as a documentary”, “‘bring life’ to this apparently everyday activity.”

4 Animation represents one of the clearest challenges to simplistic models of what documentary is and can be, quite simply because you cannot have an animated film that is anything less than completely ‘created. The frame-by-frame production process means that animation is the most ‘interventionist’ of modes; and, some would argue, this level of intervention(allied with, as we shall see, often startling levels of ‘expressivity’ and experimentation) means that it cannot adequately represent the real - which should be one of the defining features of documentary.

5 “... the term ‘animated documentary’ may seem like a contradiction.”

6 “... the films were ‘intended’ to provoke discussion rather than simply to entertain.”



Webb animou ilustrações feitas por cinco autistas para contar suas histórias em *A is for Autism* (1992).

Também foi com fins de ativismo político que surgiu o *Leeds Animation Workshop*, uma cooperativa de amigas, ainda hoje atividade⁷, que especializou-se em tratar de questões sociais sob o ponto de vista feminino. Os temas vão da necessidade de assistência especializada às crianças na primeira infância, como no filme de estreia do grupo, *Who Needs Nurseries? We Do* (UK, 1978, 11 min), até a relação entre os estereótipos midiáticos e a violência contra a mulher em *Give Us a Smile* (UK, 1983, 13 min).

A iniciativa do grupo de Leeds, reintroduzindo a animação na linguagem não-ficcional com o objetivo de criar obras de utilidade pública, sobretudo na área da saúde, ganhou seguidores que acabaram por iniciar o desenvolvimento da tendência que alcançaria o auge nos anos 2000, sobretudo pelo reconhecimento internacional de *Valsa com Bashir*: o uso da animação para representar a subjetividade - as especificidades daquilo que passa na cabeça dos personagens - no documentário.

Foi para tratar de temas médicos, sobretudo problemas neurológicos e psiquiátricos, que o documentário começou a passear imagetivamente, utilizando-se da animação, nas memórias, pensamentos e emoções dos personagens levados à tela. Experiência pioneira nesse sentido é o filme *A is for Autism* (UK, 1992, 11 min), de Tim Webb.

Após passar um ano convivendo com cinco autistas britânicos de diferentes idades, bem como com suas famílias, Webb desenvolveu um filme colaborativo sob a supervisão de especialistas da área de saúde. Cada um dos autistas fez desenhos acerca de seus pensamentos e sentimentos. Webb animou as ilustrações e mesclou-as com imagens capturadas referentes a algumas das obsessões dos doentes, como os movimentos de discos LP nas vitrolas e o abrir e fechar de portas e torneiras.

Sem seguir uma linearidade e misturando os depoimentos dos cinco personagens, cobertos por suas próprias ilustrações “em vida”, Webb procura reproduzir as singularidades daquilo que se passa na cabeça dos doentes, suas emoções e visões de mundo. Seu sentimento de não-pertencimento junto a outras crianças, o isolamento na escola, a incompreensão daquilo que diziam as professoras, a dificuldade de concentração, a dispersão, a não comunicabilidade, os pensamentos obsessivos – como um deles que adorava números e aparece em toda a narrativa fazendo uma contagem que chega até mil.

A estratégia de Webb leva a obra a ter um tom completamente humanista, muito mais preocupado em mostrar as especificidades da vida de um autista, sobre o seu próprio ponto de vista, do que em fazer um tratado médico sobre o assunto. Alcança-se o pensamento dessas pessoas a partir da animação da subjetividade expressa por eles mesmos em seus desenhos. “O fato autismo não ser uma ‘coisa’ mas sim um espectro de desordens (da branda a severa) faz da subjetividade ‘individual’ expressa na sequência de animações (...) um modo altamente apropriado de representá-la”⁸ (Ward, 2005: 93).

A partir daí, surgiram outras obras no Reino Unido utilizando o híbrido entre animação e documentário para representar o pensamento de pessoas com problemas médicos ou limitações físicas. Em *Feeling Space* (UK, 1999, 10 min), o cineasta escocês Iain Piercy conta a história de dois cegos de nascença em suas jornadas diárias na cidade de Glasgow. A animação é utilizada para reproduzir as sensações dos cegos no espaço urbano, como eles pensam ser os prédios e as paisagens da capital escocesa, como eles se localizam espacialmente. “A

7 www.leedsanimation.org.uk

8 “The fact that autism is no tone ‘thing’ but rather is a spectrum of disorders (from mild to severe) makes the subjectivised, ‘individual’ strands of different animation technique (...) a highly appropriate mode for representing it.”



Landreth utiliza a animação para representar a realidade intangível de *Ryan Larkin em Ryan* (2004).

animação funciona como uma maneira de visualizar (ironicamente) algo que, de outra maneira, estaria restrito simplesmente ao nível verbal”⁹ (Ward, 2005: 92).

Um trabalho mais ousado neste sentido é o do cineasta Andy Glinne que, em 2003, produziu a série de documentários animados *Animated Minds* (UK, 2003, seis episódios de aproximadamente três minutos cada). A partir do depoimento de portadores de doenças psiquiátricas – síndrome do pânico, esquizofrenia, obsessão-compulsiva, depressão maníaca, psicose, anorexia, bipolaridade -, Glynne tenta reproduzir o universo mental dessas pessoas, utilizando elementos da realidade, como manchetes de jornal e cenas *live action*, fundidos de maneira fragmentária e caótica com sequências abstratas e *nonsense*. No caso da esquizofrenia, usa vozes para dar vida aos pensamentos do personagem que diz ser orientado pela sua própria mente a se automutilar.

Assim, procura alcançar a angústia, a opressão e o sofrimento dessas pessoas, que muitas vezes não compreendem e não conseguem explicar os males que as afligem.

Obviamente, se poderia fazer um documentário live-action sobre essas aflições e incluir o testemunho de pessoas envolvidas. Mas é o uso da animação que é interessante neste caso, já que consegue perfeitamente traçar os contornos de processos mentais tão instáveis e rapidamente condensáveis que estão fora de alcance para a imagem live-action. A animação é o modo perfeito de comunicar que existem mais coisas na nossa experiência coletiva do que aquilo que os olhos podem ver.¹⁰ (Ward, 2005: 91)

Saindo da seara dos problemas físicos e mentais, a animação também passou a ser usada para representar as memórias, reminiscências e experiências, especialmente as traumáticas, de personagens retratados pela não-ficção. Uma das experiências mais marcantes nesse sentido foi o filme *Ryan* (Canadá, 2004, 13 min), de Chris Landreth, laureado com o Oscar de melhor animação em curta-metragem naquele ano. Landreth criou uma narrativa hiper estilizada a partir de técnicas de animação 3-D – que ele batizou de “realismo psicológico” –

9 “The animations functions as a way to visualise (ironically enough) something that would otherwise remain at the purely verbal level.”

10 Obviously, one could make a live-action documentary about this affliction and include testimony of the person involved. But it is the use of animation that is interesting, as it can perfectly trace the contours of such a shifting and rapidly condensed thought process in a way that is out of reach for *live action*. Animation is the perfect way in which to communicate that there is more to our collective experience of things than meets the eye.

para contar a história de um outrora famoso animador canadense, *Ryan Larkin*, além de sua própria realidade envolta pelo temor do bloqueio criativo.

O cineasta se autorretrata, bem como os demais personagens, menos com as características fisiológicas humanas e mais exaltando seu estado de espírito, o que é alcançado com o realce da animação. Landreth se apresenta com pedaços do cérebro faltando bem como com tiras coloridas que amarram sua cabeça, numa alusão às suas dificuldades momentâneas de criar. Larkin é apresentado como um hominídeo em avançado estágio de degradação.

O filme consiste num diálogo entre o autor e Larkin, bem como entrevistas com sua ex-esposa e seu ex-produtor. Além disso são mostrados trechos das obras de sucesso de Larkin no começo dos anos 1970 e também montagem com fotografias – tanto da vida do personagem como do realizador. Depois de passar brevemente pelo sucesso fulminante com a produção de animações tidas como revolucionárias, que o levaram a ser indicado ao Oscar, o filme trata de explicar a decadência artística do animador, ligada a traumas familiares e o abuso de cocaína e álcool.

O lado autobiográfico do filme revela-se quando Landreth propõe a Larkin que volte a produzir artisticamente e que largue o álcool. É quando entra em cena a mãe do realizador, Bárbara, uma dependente que morreu sucumbindo ao alcoolismo. Landreth parece insistir em “salvar” Larkin como forma de se redimir pelo acontecido com a mãe. Essa obra, que de forma tão criativa representa do esplendor artístico à degradação humana, termina com uma cena de Larkin pedindo esmolas em sua cidade natal, Montreal. “Vemos o ser Ryan, o homem Ryan, na singularidade de sua ação no tempo, sobrevivendo na expressão de seu rosto velho, comparado à imagem de seu rosto jovem, por detrás das diversas camadas de distorções digitais que a sensível arte de Landreth sobrepõe” (Ramos, 2008: 75 e 76).

Outra experiência de animação vinculada à subjetividade, desta vez indo para o plano mais social e político, é o filme *Slaves* (*Slavar*, Suécia, 2008, 15 min), dos cineastas suecos Hanna Heilborn e David Aronowitsch. Desenhado a partir do depoimento de dois jovens que foram sequestrados no Sudão para trabalhar como escravos – assistindo ao assassinio dos pais em meio ao processo de captura -, o filme utiliza a animação computadorizada para criar uma linguagem visual saturada, que realça o clima desértico e o sol africano.

A animação passeia da entrevista propriamente dita para os traumas, memórias e sonhos dos dois jovens. Mesmo buscando uma estilização que mantivesse poucos vínculos com as imagens fotográficas da realidade, a obra consegue deixar os personagens extremamente expressivos, cativantes. A violência a que os jovens foram submetidos não é representada imageticamente, mas reflete-se nos olhares dos garotos. Como aponta Beige Luciano Adams, “este filme é um sublime exemplo do que a animação pode alcançar na não-ficção”¹¹ (2009: 23).



Animação utilizada para representar lembranças de duas crianças sudanesas escravizadas em *Slaves* (2008)

11 “The film is sublimely sensitive example of what animation can accomplish in nonfiction.”



VALSA COM BASHIR E A SIMBIOSE ANIMAÇÃO- -SUBJETIVIDADE



“O cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia; porém, quase nunca é usado com este propósito”

Luis Buñuel¹

“**A** animação é possivelmente a mais importante forma criativa do século XXI”² (Wells, 2002: 1). A assertiva do pesquisador britânico Paul Wells, embora seja uma visão pessoal, dá conta do *status* artístico alcançado pela animação neste início de milênio. Um tipo de expressão herdeira direta dos postulados inovadores de movimentos culturais revolucionários estética e politicamente do século passado, como o surrealismo e o expressionismo, que se tornou uma linguagem universalmente compreendida e utilizada no mundo globalizado.

A animação, seja como arte, como abordagem, como estética ou como aplicação, informa diferentes aspectos da cultura visual, dos filmes de longa-metragem às séries de horário nobre; da televisão e dos cartoons da internet até as funções de apresentação no âmbito das novas tecnologias da comunicação. Em suma, a animação está em todo lugar. É a forma pictórica onipresente da era moderna.³ (Ibdem: 1)

Dado o reconhecimento de seu valor artístico pela crítica e academia, bem como o fato de ser intrinsecamente uma forma moderna em termos históricos, estéticos e tecnológicos (Ibdem: 30), a animação naturalmente acabou por avançar sobre o outrora arredo terreno do cinema documentário. Só que, neste início de milênio, deixou de fazer às vezes de acessório e complemento dos argumentos para tornar-se elemento fundamental na constituição das obras, tendo um papel decisivo na ampliação das possibilidades estilísticas e narrativas desse tipo de cinematografia. Mais que isso, acabou por alargar o entendimento sobre o que vem a ser a tal realidade/verdade tão cara às representações não-ficcionais.

Se a animação já fertilizava experimentos de não-ficção em curtas desde a última década do século passado, tal como visto anteriormente, nos anos 2000 acabou por se tornar fonte de estímulo à criatividade no âmbito dos documentários de longa-metragem. Antes da emergência de um documentário animado propriamente dito – honraria que *Valsa com Bashir* reivindica para si -, foram muitos e variados os usos da animação nos filmes contemporâneos.

Alguns bem triviais, como fez José Padilha em *Ônibus 174* (Brasil, 2002, 150 min) ao apresentar a realidade de um presídio típico do Rio de Janeiro com a imagem escurecida – tal como se fosse um negativo não revelado. Além de impossibilitar a identificação dos detentos e das instalações correcionais, afinal o objetivo era mostrar uma realidade comum a todo sistema prisional brasileiro, o efeito de escurecer a imagem colaborou para realçar a representação do espaço infernal e fétido no qual os condenados amontoam-se uns sobre os outros à espera da recuperação que lhes permitirá reinserção na sociedade.

1 2008: 336

2 “Animation is arguably the most important creative form of the twenty-first century.”

3 Animation as an art, an approach, an aesthetic and an application informs many aspects of visual culture, from feature-length films to prime-time sit-coms; from television and web cartoons to display functions on a range of new communications technologies. In short, animation is everywhere. It is the omnipresent pictorial form of modern era.



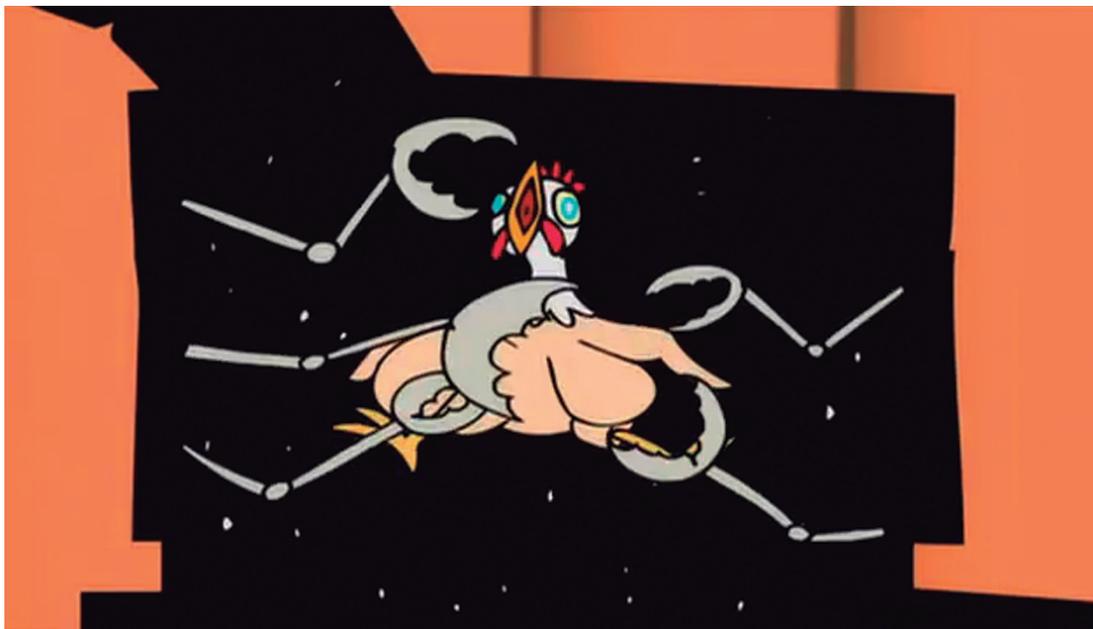
Padilha usa distorce imagens de encarcerados num presídio do Rio de Janeiro em *O Ônibus 174* (2002).

Máscara virtual em soldado israelense que confessa assassinato de palestinos em *Z32* (2008).



Já o cineasta israelense Avi Mograbi – crítico cáustico e irônico da sociedade e do governo do Estado judeu – recorreu à animação para criar uma “máscara” que foi aplicada permanentemente sobre o rosto de um ex-soldado, personagem principal do documentário *Z32* (Israel, 2008, 81 min). No filme, o ex-combatente, estimulado pela namorada, que também aparece com o rosto coberto virtualmente, confessa, com profundo mal-estar, ter participado uma emboscada para assassinar dois policiais palestinos como represália a ataques de mísseis vindos dos territórios ocupados. A ‘máscara’ poupa a identidade dos personagens e, por seu semblante debochado, corrobora com a atmosfera de humor negro característica dos documentários nada convencionais de Mograbi.

Utilizar um fragmento de animação em meio ao filme para dar uma explicação num tom humorístico também foi estratégia comum nessa nova fase do cinema documentário. É o caso do performático *Super Size Me: A Dieta do Palhaço* (*Super Size Me*, EUA, 2004, 100 min), no qual, em meio à saga do diretor-protagonista Morgan Spurlock para demonstrar os efeitos nocivos de se comer três combos do McDonald’s tamanho *super size* por dia, é introduzida uma animação de menos de 30 segundos mostrando o processo industrial que leva à confecção de um *nugget*. Com uma estética e linguagem em estilo comédia infantil, tipo *Tom e Jerry*, o fragmento mostra que galinhas enve-



Animação cômica mostra como é produzido um *nugget* em *Super Size Me* (2004).

lhçadas e com peitos aumentados por meio de anabolizantes são utilizadas quase que integralmente – pele, ossos, miúdos – no processamento da iguaria antes de ser frita e vendida ao consumidor.

Mas o caso mais notório do uso de uma animação “engraçadinha” em meio a um documentário de temática séria é o de *Tiros em Columbine* (Michael Moore, *Bowling for Columbine*, EUA, 2002, 120 min). O fragmento de cerca de três minutos, intitulado “*The Brief History of the USA*”, foi realizada por Matt Stone e Trey Parker, criadores da debochada e difamatória série de cartoons *South Park* – que se passa no estado norte-americano do Colorado, mesmo onde se localiza a escola Columbine, cujo massacre promovido por estudantes nos anos 1990 foi o motivador do multipremiado longa de Michael Moore.

Com o mesmo tom cáustico característico de *South Park*, a animação, narrada por uma simpática bala de fuzil, relata a longa tradição norte-americana de amor pelas armas. Conta como pistolas e fuzis fazem parte da identidade do país desde os tempos da colônia e como o direito constitucional de estar armado moldou muito da mentalidade e do jeito de ser da sociedade – permanentemente com medo daqueles que, supostamente, ameaçavam seus valores democráticos e de livre iniciativa.

O uso das animações jocosas em meio à não-ficção tem sido uma estratégia recorrente na atualidade, servindo tanto para compensar a ausência de material de arquivo como para tornar os documentários mais atraentes e divertidos. Essa foi a intenção da cineasta Anat Baron em seu filme *Beer Wars* (EUA, 2009, 89 min), que trata da destruição das pequenas cervejarias artesanais norte-americanas pelas gigantes multinacionais da indústria cervejeira como a Budweiser, a Miller e a Coors. Baron, que também protagoniza o filme, justificou da seguinte maneira o uso de uma sequência animada:

Eu realmente não tinha nenhum material de arquivo e estava entediada com a maneira como isso (o uso de arquivos) é sempre feito (...) não se tratou de uma licença criativa porque eu estava contando a minha história (...) foi uma oportunidade de fazer um filme muito mais divertido de assistir. Animação te permite dar saltos no tempo, e foi isso o que eu fiz.⁴ (Apud Adams, 2009: 23)

4 “I didn’t really have any archival materials and I was bored with the way it’s always been done. (...) I wasn’t taking any creative license because I was telling my story. (...) “was an opportunity to make this part of the film, to open it up, but also to make it a lot more fun to watch. Animation allows you to jump through time, and that’s what I did.”

Mas não foi só para fins humorísticos que a animação passou a ser utilizada ostensivamente nesse novo documentário do século XXI. A técnica também foi largamente empregada para tratar de eventos dramáticos e violentos, seja para suprir a ausência de arquivos – como acontece desde *The Sink of Lusitania* -, seja para criar uma linguagem estilística própria à obra. Esta última foi a opção adotada pelo cineasta Brett Morgen em seu filme *Chicago 10* (EUA, 2007, 110 min), que conta a história do julgamento sete manifestantes indiciados como líderes dos distúrbios durante a convenção do Partido Democrata em Chicago no ano de 1968.

O episódio é um dos maiores símbolos da rebeldia e do espírito da contracultura nos Estados Unidos dos anos 1960. Também ícone da repressão do Estado contra uma geração “paz e amor” que mostrava cada vez mais ousadia em seus protestos. Enquanto os tumultos foram fartamente documentados, o julgamento dos sete jovens – membros do *Youth International Party*, o *Yippie* – não pode ser filmado por questões legais. Baseado nas atas das sessões na corte do estado de Illinois, Morgen recriou o julgamento, com seu ambiente moralista no qual a Justiça parecia empenhada em utilizar os indiciados para “dar o exemplo” perante as crescentes manifestações que varriam o país – “foi uma farsa, um circo”⁵ (Apud Adams, 2009: 22), como classificou o próprio cineasta.

Morgen, entretanto, não se ateu em utilizar a animação apenas para recriar a sessão de julgamento, mas também a usou para representar o evento histórico em si em meio as entrevistas e algumas imagens de arquivo. Foram dois os motivos, segundo o próprio: ter um maior controle sobre como o episódio inicial era representado, fugindo das versões midiáticas altamente tendenciosas contra os manifestantes; também para construir uma narrativa que captasse, visualmente, o espírito dos jovens da época, marcado pelo colorido das roupas *hippies* e pelo consumo de drogas alucinógenas, como o LSD, cujos efeitos levavam os “doidões” a terem “viagens” no melhor estilo surrealista (Ibdem: 22).

Já os cineastas Michael Tucker e Petra Epperlein recorreram à animação com o intuito claro de dar uma atmosfera de *graphic novel* ao documentário *The Prisoner or: How I Planned to Kill Tony Blair* (Alemanha, EUA, 2006, 72 min). Inspirados na obra da maior autoridade mundial no gênero, Frank Miller, os realizadores desenharam à mão, com caneta e tinta, 150 ilustrações, posteriormente colorizadas em computador, que foram utilizadas em meio às imagens de arquivo e aos depoimentos do jornalista iraquiano Younis Khatayer Abbas.



Em estilo South Park, a histórica relação entre as armas e os EUA em *Tiros em Columbine* (2002).

5 “... the trial as sort of a farce, a three-ring circus.”



Brett Morgen recriou julgamento dos manifestantes responsabilizados por tumultos em Chicago 10 (2007).

O documentário conta como Abbas, ex-prisioneiro político do regime de Saddam Hussein e entusiasta da invasão norte-americana que levou à derrubada do ditador, acabou sendo preso junto com seus irmãos durante uma festa sob a acusação de estarem planejando o assassinato do então primeiro-ministro britânico Tony Blair – um dos idealizadores da ofensiva militar contra o Iraque junto com George W. Bush e seu séquito de “falções”. O jornalista acabou encarcerado no malfadado e famigerado presídio de Abu Ghraib, onde foi vítima de torturas, cujas imagens viriam a ganhar o mundo, durante cerca de três anos.

A dupla de diretores intencionava que essa estranha história de incriminar um iraquiano por conta de uma tese absurda, usando da tortura para arrancar-lhe uma confissão, não ficasse impessoal demais. Por isso recorreram aos quadrinhos – apesar de aparecerem com frequência, as imagens não têm movimento – já que, como pontua Adams, pretendiam utilizar-se da tradição dos comics “que trata a jornada do herói numa linguagem do bem e mal, claro e escuro, enquanto circundavam a pornografia de Abu Ghraib”⁶ (Ibdem: 23).

A “Guerra ao Terror”, no Iraque no Afeganistão, e o estilo *graphic novel* também entraram em comunhão no documentário *Operation Homecoming: Writing the Wartime Experience* (EUA, 2007, 81 minutos). O diretor Richard Robbins utilizou diferentes estratégias para dar forma imagética aos escritos memoriais de 11 soldados norte-americanos que haviam servido em ambos *fronts* de batalha no Oriente Médio. Um dos relatos era do soldado Colby Buzzel, que contava o pavor de ter sofrido uma emboscada de “terroristas” iraquianos em Bagdá na qual por pouco não perdeu a vida.

6 “The illustrations, according to the filmmakers, are meant to draw on comic traditions that threat the hero’s journey in a language of good and evil, light and dark, while circumventing the pornography of Abu Ghraib.”



Estilo graphic model para contar uma acusação absurda em *The Prisoner or: How I Planned to Kill Tony Blair* (2006).

Robbins optou em transformar em imagens o relato de Buzzel por meio de um fragmento estilo *graphic novel* de cerca de sete minutos, já que entendeu que a simples narração dos fatos era incapaz de exprimir a experiência de estar quase morto. A animação ressalta os semblantes de ódio dos iraquianos, bem como o medo absoluto de Buzzel. As imagens são quase todas estáticas, também numa tentativa de reproduzir o estilo dos quadrinhos, mas o uso de diferentes angulações e movimentos de câmera dá a dinâmica demandada pela cena de ação relatada. O diretor explicou assim sua opção:

Num nível mais estético, existe o caminho em que as representações mais literais de certas coisas são menos potentes do que aquelas abstratas porque nós nos tornamos por demais imunes. Se você começa a apresentar uma sequência real de violência real, pessoas sofrendo, as pessoas acabam não escutando. Isso constrange na sua habilidade de escutar a história. Eu sempre estive muito consciente de tentar criar visuais que permitissem o som da voz das pessoas sobressair e não competir com a imagem.⁷ (Apud Adams, 2009: 24)

Animação dá vida à subjetividade em Valsa com Bashir

Se o novo milênio viu florescer uma profícua relação entre os postulados ontológicos do cinema documentário e as infinitas possibilidades criativas e artísticas da animação, foi no final da primeira década do século XXI que tal relação ganhou uma dimensão sem precedentes, um verdadeiro casamento, cuja estabilidade oferece novos caminhos para a não-ficção ao mesmo tempo em que põe em xeque as convicções de críticos, acadêmicos, curadores e jurados de festivais.

Enquanto os documentários com animação ajudavam a alavancar a popularidade deste outro cinema e se tornavam cada vez mais comuns, foi da incógnita cinematografia israelense – mais conhecida pelas ficções, sobretudo a notável obra de Amos Gitai – que surgiu o filme que radicalizou de vez essa tendência, autoproclamando-se o primeiro documentário animado em longa-metragem da história.

Primeira obra a ser exibida na mostra competitiva do Festival de Cannes de 2008, o filme *Valsa com Bashir* foi classificado pelo crítico francês Christian Delage como “a primeira grande surpresa do festival”⁸ daquele ano, “sendo longamente aplaudido

7 On a more aesthetic level, there's a way in which more literal representations of certain things are less powerful than abstract ones because we've become so immune. If you start showing real footage of real violence, people in pain, then people stop listening. I was always very conscious of trying to create visuals for the sound of the person's voice to come through and not compete.

8 “Première grande surprise du festival”, “a été longuement applaudi hier soir dans le grande salle du Palais.” Artigo disponível em http://christiandelage.blogspot.com/2008/05/cannes-2008_18.html



Depoimento de um dos cem ex-soldados que contaram suas memórias da Guerra do Líbano.

pelo público presente na *première*” (2008). “O autor, cujo primeiro filme remonta ao ano de 1991, alcançou uma obra profundamente original, de uma beleza plástica tão grande quanto à força de sua proposta”⁹ (Ibdem), afirmou Delage à época.

A saga psicológica do ex-combatente, diretor e protagonista do longa, Ari Folman, empolgou o público mas também causou perplexidade, tanto por apresentar uma não-ficção animada, tendo como mote fenômenos subjetivos da memória dos personagens, como por tratar de forma pouco usual o conflito entre Israel e Palestina – assunto que será melhor tratado mais a frente.

Folman já havia trabalhado com animação em 2004 ao produzir a série *The Material that Love is Made of*. Foi neste mesmo período, ao completar 40 anos de idade, que o cineasta recebeu dispensa do exército israelense – era oficial da reserva à época e colaborava em produções institucionais para o *IDF*. Foi-lhe oferecido a oportunidade de participar de sessões de psicoterapia para relatar suas experiências enquanto combatente. Depois de oito sessões de duas horas, Folman concluiu: “foi a primeira vez em 20 anos que eu contei a minha história a mim mesmo”¹⁰ (entrevista ao *Haaretz Magazine*, 13/06/2008: 42).

O diretor – de acordo com relato feito em documentário acerca dos bastidores da produção de *Valsa com Bashir*¹¹ - foi em busca de seus amigos do meio cinematográfico que também haviam servido o exército e viu que muitos tampouco haviam refletido sobre aqueles anos, lembrando-se com dificuldade dos períodos que estavam em combate. Foi a partir do contato com os ex-companheiros de farda, que Folman, posteriormente, foi chamado pelo amigo Boaz Rein para conversar num bar no porto de Tel Aviv e lhe contar seu pesadelo com os cães referentes a seu primeiro dia na Guerra do Líbano de 1982 – episódio que, reencenado, se transformou na mola-mestra de todo o enredo do documentário.

Tal como sugerido no diálogo inicial do documentário (sequência 1), Folman utilizou o processo de confecção do filme como complemento ao seu tratamento psicológico:

*Foi uma terapia (...) você faz e faz e faz em vez de ficar sentado passivamente em tratamento. Este projeto me ajudou com muitas grandes questões dentro de mim. Ele me colocou através de um processo que foi simplesmente incrível, um processo de revelação e entendimento. De repente você tem consciência de que se tratou. Que você tem a sua história nas mãos.*¹² (Ibdem)

9 “L’auteur, dont le premier film remonte à l’année 1991, a réussi une oeuvre très originale, d’une beauté plastique égale à la force du propos.”

10 “... this was the first time after 20 years that I had told my story to myself.”

11 Documentário incluído na versão “para colecionador” de *Valsa com Bashir* lançada na Espanha (*Vals con Bashir*)

12 It was therapy (...) you do and do and do, instead of Just sitting passively in treatment. This project helped me resolve a great many things within myself. It put me through a deep process that was simply amazing, a process of revelation and understanding. Suddenly you realize that you have treated yourself. That you have taken your story into your hands.

Ao tratar a realização de um documentário sobre a busca de memórias, obscurecidas por conta do trauma de presenciar o massacre de Sabra e Chatila, como um processo psicoterapêutico, Folman transformou a produção do longa num exercício de recordação tal como caracterizado pelo filósofo francês Paul Ricoeur (2007:37). A definição de Ricoeur dá conta de que a recordação é uma busca ativa, sistematizada, daquilo que ficou esquecido. Diferentemente da lembrança, que seria apenas uma afecção, o surgimento repentino de reminiscências, imagens, que ficam armazenadas naquilo que o mesmo filósofo define como “esquecimento de reserva” (Ibdem: 436).

A busca de Folman foi focada, prioritariamente, na memória coletiva de alguns de seus companheiros de guerra e de outros soldados que foram convidados a prestar seus relatos a partir de um chamamento na internet. Cerca de 100 ex-combatentes atenderam ao pedido da produção do filme e tiveram seus depoimentos gravados. Desses, no final, apenas o de Ronny Dayag (sequência 6) acabou incluído na obra.

A recordação foi se dando a partir do compartilhamento das memórias dos outros combatentes, mergulhando, sobretudo, na subjetividade de suas vivências, sonhos, fantasias, angústias, culpas e alucinações. Como ressalta Fanny Lautissier (2009), a história pessoal de Folman serviu de “pretexto para a formulação de uma narrativa plural, o que vem a se inscrever em um balanço permanente entre memória individual e memória coletiva.”¹³

Tal balanço permanente fundamentou-se nas experiências vividas que tanto valorizava Maurice Halbwachs (2006:68), tendo como foco principal seus aspectos mais irrepresentáveis, mais intangíveis. Como ressalta o sociólogo francês, para quem a memória individual e a memória coletiva constroem-se mutuamente, “os atrativos ou elementos das lembranças pessoais que parecem pertencer apenas a nós podem muito bem ser encontrados em meios sociais definidos e neles se conservarem (...) os membros desses grupos (dos quais não deixamos de fazer parte) saberiam descobrir e mostrá-los para nós, se fizéssemos as perguntas certas” (Ibdem:78 e 79).

A partir das associações possibilitadas pelo recolhimento das outras experiências, Ari Folman foi reconstituindo o período em que estava na guerra. Lembranças dos soldados mortos e mutilados, das horas atirando a esmo num inimigo desconhecido, do ataque a uma criança palestina que atirava com uma bazuca no meio de um pomar, da angústia de retornar de folga para casa e ver como a realidade seguia alheia ao conflito. Lembranças de sua infância e de sua namorada à época do conflito – inclusive uma alucinação na qual ela participava de seu próprio enterro (sequência 10). Além da valsa surreal “dançada” pelo companheiro Frenkel no meio de um pesado tiroteio em Beirute, tendo a imagem de Bashir Geymael ao fundo – daí a inspiração para o título do filme (sequência 10).

Ao optar por tal estratégia narrativa no documentário, amplamente focada na subjetividade do protagonista e da maioria dos personagens, Folman acabou naturalmente caminhando para o uso da animação – linguagem com a qual já havia trabalhado. Afinal, como aponta Ward, tais elementos intangíveis “muitas vezes se perdem no sedutor mundo mimético da imagem *live action*”¹⁴ (2005: 89). Ainda no autor inglês, o uso da animação permitiu ao diretor “tentar documentar o ‘indocumentável’¹⁵ (Ibdem: 93).

13 ... avant tout un prétexte à la formulation d'un récit pluriel, que vient s'inscrire dans un balance permanente entre mémoire individuelle et mémoire collective.'

14 "... something that sometimes gets lost in the seductively mimetic world of live action."

15 "... an attempt to document the undocumentable."

A vantagem, o diferencial da animação, como ressalta Paul Wells, é possibilitar “um diferente modelo de interpretação que é abstraído da existência material e oferece a transparência das ‘ideias’”¹⁶ (2002: 31). Já John Halas e Joy Bachelor exaltam aquilo que definem como o poder “penetrativo” da animação, qual seja:

*a habilidade de evocar o espaço interno e retratar o invisível. Conceitos abstratos e estados previamente inimagináveis podem ser visualizados por meio da animação de maneiras que seriam dificilmente alcançadas ou que restariam não persuasivas no contexto da imagem live action.*¹⁷ (Apud Ward, 2005: 93)

Sem saber desenhar, mas ciente do poder comunicativo da animação para tratar dos fenômenos da mente humana, Folman procurou o ilustrador David Polonsky e o animador Yoni Goodman para tentar dar vida às suas subjetividades num filme documentário. Depois do filme já lançado e com grande repercussão internacional, o diretor, em entrevista, explicou melhor sua opção:

*As cenas na minha mente sempre foram desenhadas, sempre animadas. Não havia outra opção. Jamais poderia ter feito de outra maneira. E, honestamente, eu acho que não estaria sentado aqui contigo hoje se não fosse um filme animado. Você não se importaria com o que aconteceu com um cara como eu 25 anos atrás, quando eu era apenas um soldado comum no Líbano, se não tivessem lido, ‘oh, é um filme animado muito legal. Você tem que ver esse filme’. Como realizador, pude ter total liberdade de fazer o que quisesse. Ir de uma dimensão à outra. Ir de histórias reais para o subconsciente, para os sonhos, para as alucinações, para as drogas, para o medo da morte, para a ansiedade; tudo. Eu tive a liberdade de brincar com tudo em um enredo.*¹⁸ (Apud O’Heir, 2008)

Sonhos e alucinações no discurso realista

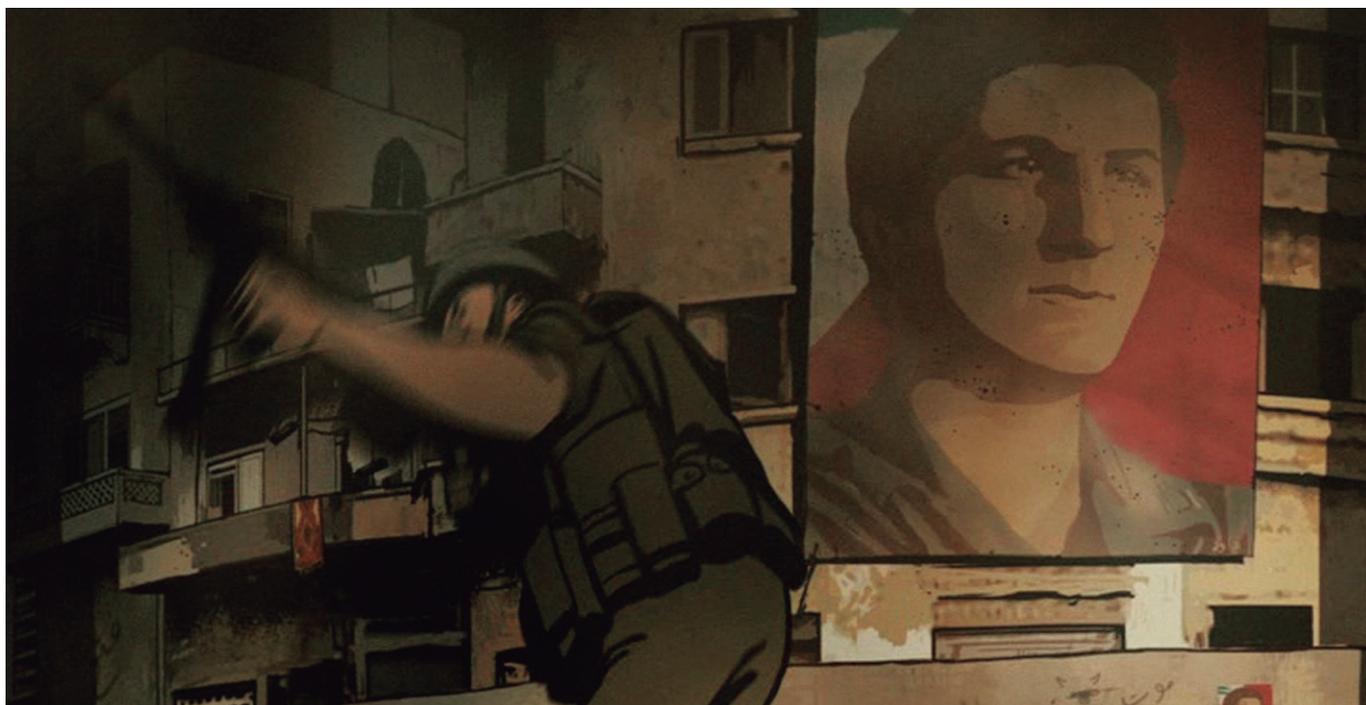
Música eletrônica em ritmo intenso, 26 cachorros latindo com expressão de ferocidade, olhos esbugalhados e alaranjados, baba escorrendo pelo canto de suas bocas. Correm alucinadamente sob um céu alaranjado até chegarem a uma edificação de onde, pela janela, um senhor olha apavorado para os cães que parecem sedentos por devorá-lo. Três jovens desnudos saem do mar numa praia urbana, frente a edificações aos frangalhos. Trilha fantasmagórica. É noite, mas o céu está laranja. Eles se vestem, pegam suas armas e partem em direção a uma ruína, de onde aparecem dezenas de mulheres com vestimentas árabes chorando e gritando histericamente, denotando veementemente desespero e dor.

É a partir de dois sonhos que se constrói todo o enredo de Valsa com Bashir. Algo que, como já visto, seria absolutamente inadmissível tempos atrás num filme documentário, afinal os sonhos seriam uma afronta cabal aos postulados de objetividade e verdade que nortearam as concepções desse outro cinema durante décadas. O

16 “The ‘otherness’ of animation itself announces a different model of interpretation which is abstracted from material existence and offers up the transparency of ‘ideas’.”

17 ... Ability to evoke the internal space and portray the invisible. Abstract concepts and previously unimaginable states can be visualized through animation in ways that are difficult to achieve or which remain unpersuasive in the live-action context.

18 The scenes in my mind were always drawn, always animated. So there was not another option. I would never do it any other way. And, honestly, I think I wouldn’t be sitting here with you today if it was not an animated film. You wouldn’t care about what happened to a guy like me 25 years ago, when I was just a common soldier in Lebanon, if you weren’t told, “Oh, it’s a very cool animated film. You have to see it.” As a filmmaker it gave total freedom to do whatever I liked. To go from one dimension to another. To go from real stories to the subconscious to dreams to hallucinations to drugs to fear of death to anxiety, everything. I had the liberty to play with everything in one story line”. Entrevista de Ari Folman a Andrew O’Heir. War as a “Bad Acid Trip”. Disponível online em <http://archive.salon.com/ent/movies/btm/feature/2008/12/26/folman/print.htm>.



A surreal valsa 'dançada' por Frenkel com Bashir Geymael.



Sonho é Ari Folman é a mola-mestra do documentário.

primeiro sonho, o dos cães alucinados de olhos alaranjados, é a cena que inicia o filme e dá o tom onírico que toma conta do documentário – pelo menos até antes da sequência final.

Ao relatar seu pesadelo ao amigo, Boaz Rein acaba por ativar a memória de Ari Folman que, depois de se dar conta do esquecimento sobre o que fazia nos fatídicos dias do massacre de Sabra e Chatila, começa a ter lembranças evocadas por meio de seu sonho na praia. Introduzir o sonho – bem como outros fenômenos subjetivos como as alucinações e as próprias afecções das lembranças – foi uma ousadia, mas que de forma alguma pode ser considerada uma maneira de se fugir ou de macular o realismo que caracteriza o cinema documentário.

26 cães alucinados: pesadelo de Boaz Rein abre *Valsa com Bashir*.



Desde o fim do século XIX, primeiro com Sigmund Freud e posteriormente, de maneira ainda mais acentuada, com Carl Jung, que Psicologia vem demonstrando que a vivência interior do ser humano, por mais absurda e fantasiosa que possa parecer, é parte intrínseca ao seu ser, ou seja, deve ser considerada vinculada à sua realidade. Jung entendia os sonhos como parte integral e importante do inconsciente particular de cada um e tão ‘real’ quanto qualquer outro fenômeno vinculado ao indivíduo (2008: 10 e 43).

Para o psicólogo suíço, por meio dos sonhos penetra-se no mais profundo, mais verdadeiro e mais durável do ser humano. “Não mentem, não iludem, não deformam, não encobrem, mas comunicam ingenuamente o que são e o que pensam. (...)... quer sejam originais ou difíceis, a experiência demonstra que sempre se esforçam por exprimir algo que o eu não sabe ou não compreende” (2006:489). Ainda no pensamento de Jung, vale ressaltar:

(Os sonhos) não são de modo algum resíduos sem vida ou significação. Têm, ao contrário, uma função e são, sobretudo, valiosos devido ao seu caráter ‘histórico’. Constituem uma ponte entre a maneira pela qual transmitimos conscientemente nossos pensamentos e uma forma de expressão mais primitiva, colorida e pictórica (...) que apela diretamente à nossa sensibilidade e à nossa emoção. (2008:53)

A assertiva de Jung corrobora a estratégia documental de Folman, tanto por trazer a subjetividade para o discurso não-ficcional como por representá-la, dá-lhe vida, por meio da animação, ressaltando o onirismo das experiências relatadas. Como salienta Paul Wells, a partir do pensamento do cineasta russo Yuri Norstein – autor da animação *Tale of Tales* (1979), inspirado nas técnicas de iluminação do pintor holandês Rembrandt van Rijn -, “nossas recordações e nosso inconsciente – nossa maneira de pensar – é intrinsecamente pictórica, e esses estados elevados que experimentamos são capturados com uma ênfase particular”¹⁹ por meio da animação (2002:33).

19 “...our recollections and unconscious - our way of thinking - is intrinsically pictorial, and that the heightened states we experience are captured with a particular emphasis...”



Imagens gravadas em estúdio serviram de referência para a animação.



Técnica cut-out fragmentava as ilustrações para dar movimento às imagens.

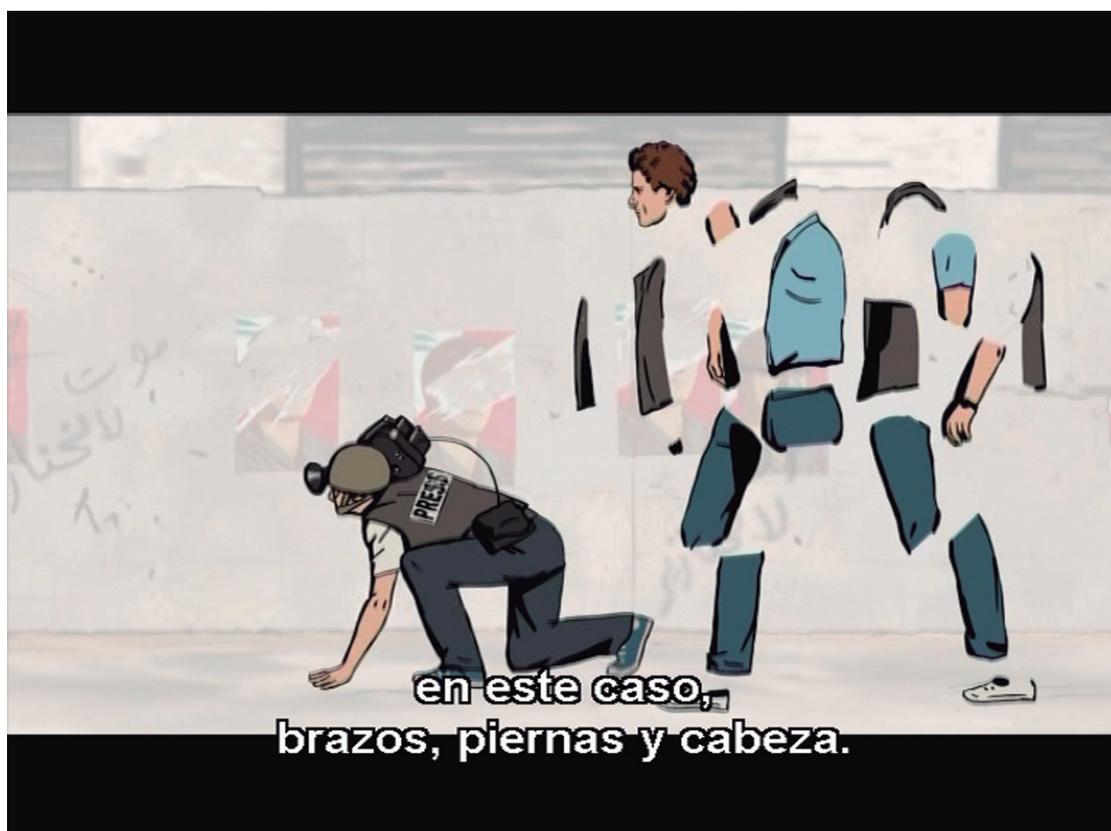
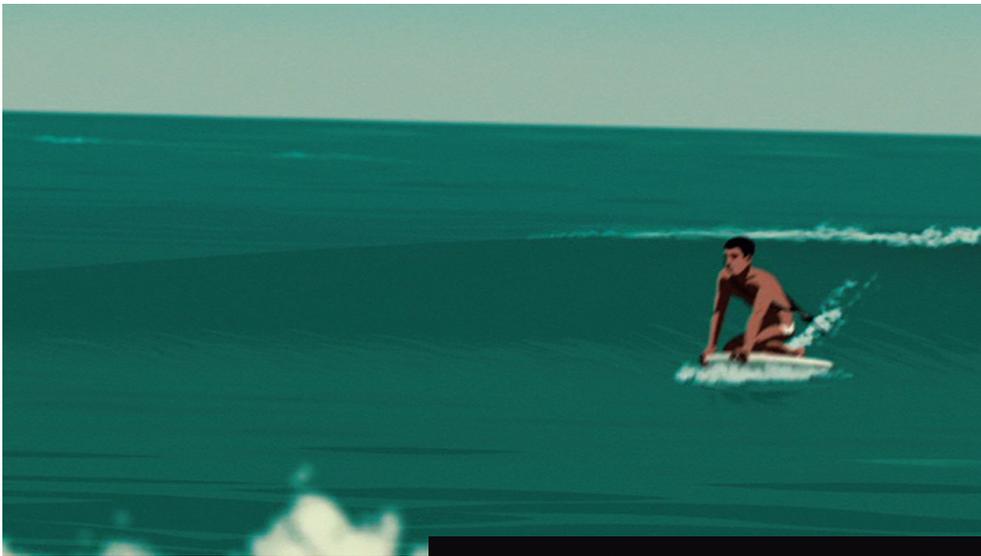


Ilustração feita por David Polonsky: base para a animação de *Valsa com Bashir*.

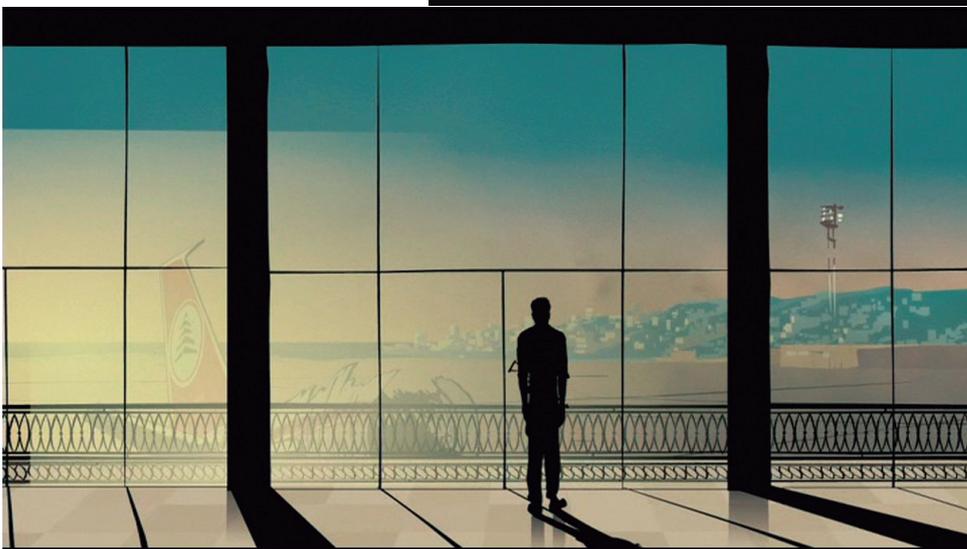
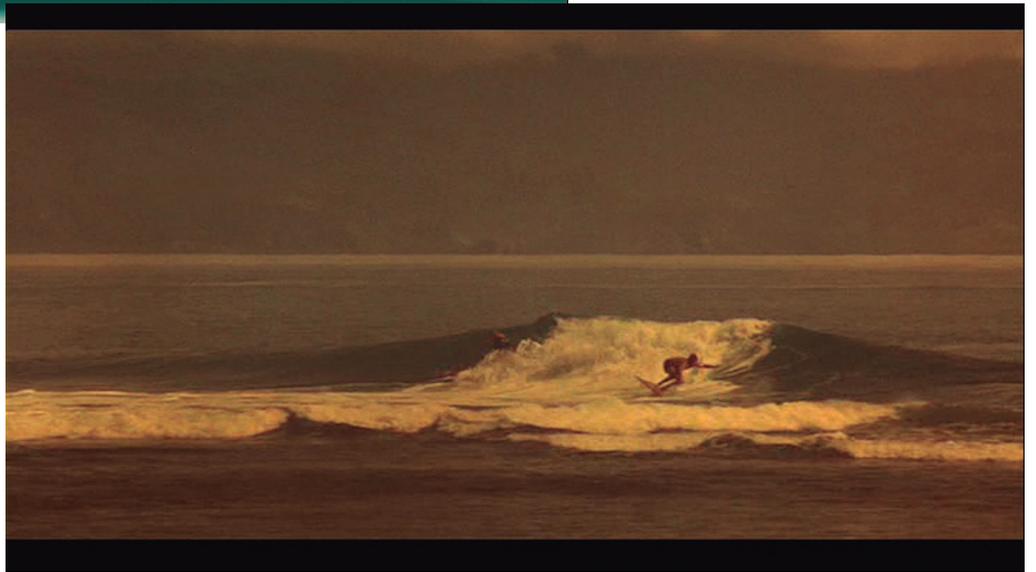
A criação da saga psicológica

Para alcançar os resultados estéticos e dramáticos apresentados em *Valsa com Bashir*, Ari Folman teve que praticamente produzir dois filmes. Todas as entrevistas, dramatizações de diálogos – como Boaz Rein e Carmi Ca'an, que foram representados por atores que interagiram com Folman –, bem como as encenações das memórias e sonhos foram filmadas em estúdio, com fundo preto. Tais imagens serviram de referência para o ilustrador David Polonsky fazer os desenhos que viriam a ser animados.

Polonsky e a equipe do filme optaram por não utilizar o método tradicional da rotoescopia, já tratado anteriormente, pelo qual as ilustrações são feitas sobre os traços reais das imagens *live-action* captadas, fazendo



Intertextualidade imagé-
tica com *Apocalypse Now*
(1979) e *La Jetée* (1962).



com que os movimentos das figuras desenhadas tenham uma naturalidade impecável. Tendo as sequências captadas por Folman como referência, o artista gráfico israelense realizou cerca de 2,3 mil ilustrações²⁰, usando bastante da criatividade para representar os ambientes onde se desenrolavam as ações. Sobre isso ele explica:

20 Informação incluída no press-kit de *Valsa com Bashir*, disponível no site www.waltzwithbashir.com

Mundo onírico contamina o mundo “real” em três momentos de *Valsa com Bashir*.



Eu nunca estive em Beirute ou Sidon, então minha representação pictórica dessas cidades foi quase que inteiramente uma invenção. Para os planos de fundo – não para os personagens – eu usei partes de fotografias, desenhando encima delas. Interessava-me saber como a audiência em Beirute iria receber as imagens. Eu estava um pouco chateado com isso, mas a desculpa era de que se tratava da memória. Você utiliza blocos de construção, alguns deles são reais e outros são inventados, mas juntos eles são dispostos de uma maneira que lhe dá significação.(...) A coisa mais importante aqui é haver suficientes associações e, para isso, ser convincente o suficiente para criar sentimentos emocionais relevantes.²¹ (Haaretz, 13/06/2008: 42)

Para tornar esses 2,3 mil desenhos num filme de pouco menos de 90 minutos, a equipe de oito animadores comandados por Yoni Goodmann trabalhou por três anos. Ao excluir a rotoscopia, tiveram de utilizar um mix de técnicas para dar movimento e continuidade às ilustrações estáticas de Polonsky. Não à toa em diversos momentos do filme os movimentos dos personagens são erráticos, pouco naturais – “Tentamos imitar o máximo possível a linguagem corporal e facial”²², ressalta o ilustrador (Ibdem).

Ao escolherem a via mais artística e difícil, a equipe evoluiu a uma velocidade de quatro a seis minutos de animação por mês. O mix de técnicas utilizado incluiu a animação estilo *cut-out*, a animação em *Flash* e a animação em 3-D. A técnica *cut-out* foi crucial no processo, pois, a partir dela, cada uma das 2,3 mil ilustrações era separada entre os personagens e o plano de fundo e, então, cada personagem era fragmentado em centenas de partículas. Posteriormente eram recompostos para criar a sequência de frames que dava movimento ao filme (Ibdem e Saunders, 2010: 171).

Cabia ao supervisor de efeitos visuais, Roiy Nitzan, unir novamente personagens com os respectivos planos de fundo, por meio da animação 3-D. Também era sua responsabilidade dar os acabamentos finais, adicionando efeitos de fumaça, poeira, explosões, além de efeitos de movimento de câmera – como a bela transição que leva da Holanda ao deserto do Negev, em Israel, entre as sequências 11 e 12 – e os ajustes e adaptações de cor para dar uma atmosfera mais próxima do *graphic novel* ao filme. “Foi uma quantidade imensa de trabalho. A primeira lei da animação é simplesmente não fazê-la. É sofrido demais”²³, confessou o designer.

A empreitada para construir o filme deu a Ari Folman, como já mencionado, um poder absoluto para construir a narrativa, num nível de interferência provavelmente sem precedentes na história do documentário – o que causaria repulsa aos catedráticos do cinema direto. Tal controle o permitiu, por exemplo, praticar uma intertextualidade imagética, fazendo referências tácitas e explícitas a outras obras. Uma delas, confirmada pelo próprio Folman na versão comentada da edição brasileira do filme, é uma homenagem ao épico filme de guerra *Apocalypse Now* (EUA, 1979, 153 min) de Francis Ford Coppola. É na sequência 7, a cena cômica dos soldados na praia, tomando sol, bebendo, fumando maconha e surfando, tudo isso em meio a tiroteios e bombardeios – tal como a clássica cena da obra de Coppola na qual um comandante insiste para seus subordinados surfarem durante uma ofensiva na Guerra do Vietnã.

21 I was never in Beirut or Sidon, so my depiction of them was almost entirely an invention. For the backgrounds - not the characters - I used parts of pictures, drawing on and around them. It interests me to know what viewers in Beirut will make of it. I was a bit bothered by this, but the excuse is that it's memory: you use building blocks, some of which are real and some of which are made up, but together they are arranged in a way that gives you meaning. (...) The most important thing is for there to be enough associations and for it to be convincing enough to create the relevant emotional feelings.”

22 “We tried to imitate face and body language as much as possible.”

23 “It was a huge amount of work. The first law of animation is just don't do it. It's too painstaking.”

Outra referência tácita – observada por Rob White, editor do periódico norte-americano *Film Quarterly* (edição de inverno 2008-2009) – é a um dos mais intrigantes trabalhos da história do cinema, a “fotonovela” *La Jetée* (França, 1962, 28 min), de Chris Marker. É na sequência 10, quando Folman recorda-se da alucinação que teve ao chegar ao aeroporto de Beirute, andando pelo saguão sem se dar conta da destruição que havia inviabilizado as instalações há meses, que há referência às cenas no qual o protagonista de *La Jetée*, um prisioneiro de um mundo pós-apocalíptico, é enviado ao passado por meio de sua própria memória, na tentativa de salvar o mundo, mas acaba falhando também devido a problemas de amnésia e de sonhos recorrentes no qual uma mulher era assassinada no aeroporto.

Já a terceira e mais relevante referência imagética feita no filme é revelada na sequência 15, durante relato do jornalista Ron Ben Yshai. Ao tratar do que viu ao chegar aos campos de Sabra e Chatila na manhã seguinte aos dois dias de massacre, Yshai faz uma analogia com as cenas de horror da Segunda Guerra Mundial, especialmente à emblemática foto tirada por oficiais nazistas de um garoto com as mãos para o alto em sinal de rendição, durante a expulsão dos judeus remanescentes e sobreviventes do Gueto de Varsóvia, na Polônia, em 1943. A comparação entre a tragédia judaica e a palestina, não só em *Valsa com Bashir* como em outras obras do cinema israelense, será tratado mais à frente.

A simbiose realidade x subjetividade

Ao promover a simbiose entre documentário, subjetividade e animação, *Valsa com Bashir* acabou por empreender uma narrativa que praticamente abole as fronteiras entre a realidade fática e a subjetividade, já que não há marcações claras delimitando as cenas mais realistas daquelas mais oníricas. É como levar ao extremo o conceito de “limites difusos” (*blurred boundaries*) de Bill Nichols. Como observa Fanny Latussier (2009), existe “uma contaminação visual da representação com vocação realista por uma dimensão imaginária.”²⁴

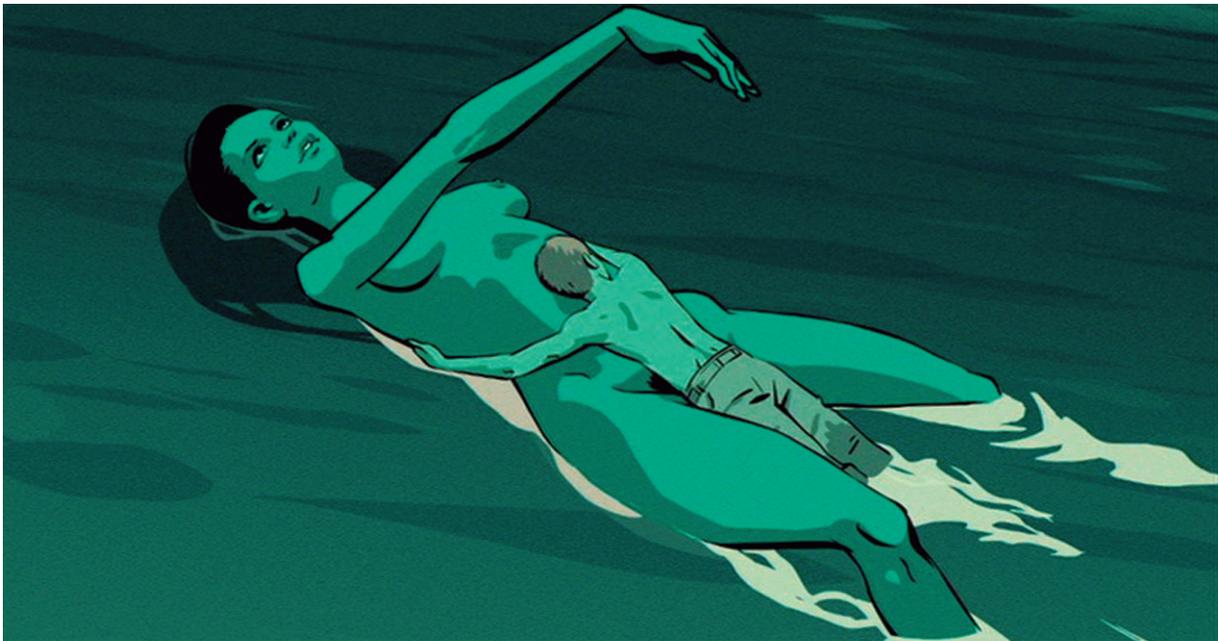
Tal contaminação visual acontece logo na sequência 2, quando, após despedir-se de Boaz Rein e sair de carro, Folman, ao contemplar a vista do calçadão da praia de Tel Aviv, vê surgir os sinalizadores laranjas – elemento visual fundamental para a continuidade da narrativa – no céu, o que se encadeia no sonho dos três jovens que saem nus do mar de Beirute. Expediente semelhante acontece na sequência 5, quando Folman está dentro de um táxi rumo ao aeroporto de Amsterdã depois da conversa com Carmi Ca’an.

Em meio ao cenário gélido, completamente alvo por conta da neve, Folman vê surgir pela janela do carro suas lembranças dos primeiros dias de guerra no Líbano, quando, dentro de um blindado, atirava a esmo para todos os lados. A contaminação da realidade pelo onírico acontece, inclusive, na parte mais didática do filme, quando o diretor dialoga com o amigo e psicólogo Ori Sivan (sequência 3).

Ao tentar explicar a maneira como episódios esquecidos reaparecem na memória de forma pouca vinculada com a realidade, Sivan cita uma experiência na qual as pessoas se reconhecem erroneamente em uma foto de parque de diversões acreditando que se tratava de um fato verídico acontecido na sua infância. A representação imagética da experiência reaparece e contamina o “real” quando a sequência retorna para o diálogo. Pode-se ver, pela janela da casa em que acontece a cena, a presença da roda gigante e do balão que faziam parte fotografia que foi representada como sendo aquela utilizada na experiência psicológica.

Por outro lado, mesmo com a intencionalidade de esfacelar as fronteiras entre o real e o imaginário, entre o documentário e a representação ficcional, tanto o uso de cores como da trilha sonora são utilizados para diferenciar as cenas fáticas das

24 “une contamination visuelle de la représentation à vocation réaliste par une dimension imaginaire.”



Carmi Ca'an relata alucinação durante trajeto para a guerra.

oníricas em outros momentos. Um ambiente monocromático com a prevalência da cor laranja, alusiva aos sinalizadores que teriam iluminado a noite em que o massacre de Sabra e Chatila ocorreu, é a marca registrada do filme. Está presente no pesadelo de Boaz Rein, tanto no céu de Tel Aviv como nos olhos e na baba dos cães alucinados. Também no sonho na praia de Beirute de Ari Folman. Por fim, prevalece em todas as cenas referentes ao genocídio em si.

É como se a coloração laranja funcionasse como um fio condutor da narrativa, que leva do pesadelo inicial, passando pelo sonho principal e chegando à motivação do trauma que levou ao esquecimento do diretor-protagonista. O ilustrador David Polonsky explica melhor essa vinculação entre a cor laranja, o sonho e o trauma:

(Os soldados) são magros, quase secos, muito vulneráveis. (...) Não muito longe deles, está acontecendo o massacre de Sabra e Chatila, mas o herói, que é quem tem a alucinação, está apartado dos eventos. Flutuando na água. E tudo está colorido em tons de laranja e preto. Essa alucinação repete-se ao longo do filme – aflitiva, opressiva – até que ele pode ver a realidade de frente e preencher o vácuo na sua memória. E a cor laranja ²⁵vai reaparecer, bastante laranja. (Haaretz, 13/06/2008: 41)

O ambiente monocromático também caracteriza a representação da lembrança-alucinação de Carmi Ca'an (sequência 4). Inicialmente, prevalecem tons azuis esverdeados, inclusive na figura feminina que sai nua do mar e o leva para a água onde o personagem fica sob seu ventre – uma alusão, ao mesmo tempo a uma figura materna, já que se tratava um jovem de 19 anos, e uma figura erótica, dado que o próprio Carmi dizia ter problemas de masculinidade por ser um *nerd*. Posteriormente o tom monocromático torna-se vermelho alaranjado por conta da alucinação da explosão do barco em que estava junto de seu regimento a caminho do Líbano.

25 The (soldiers) are thin, almost withered, very vulnerable. (...) Not far from them, the massacre At Sabra and Chatila is going on, but the hero, whose hallucination this is, is cut off from the events. Floating in the water. And everything is tinted in shades of orange and black. This hallucination recurs throughout the movie - troubling, oppressive - until he can look at the reality head-on and fill the void in his memory. And then the color orange will reappear, a lot of orange.



Folman vê a ex-namorada Yaeli em alucinação de seu próprio enterro.

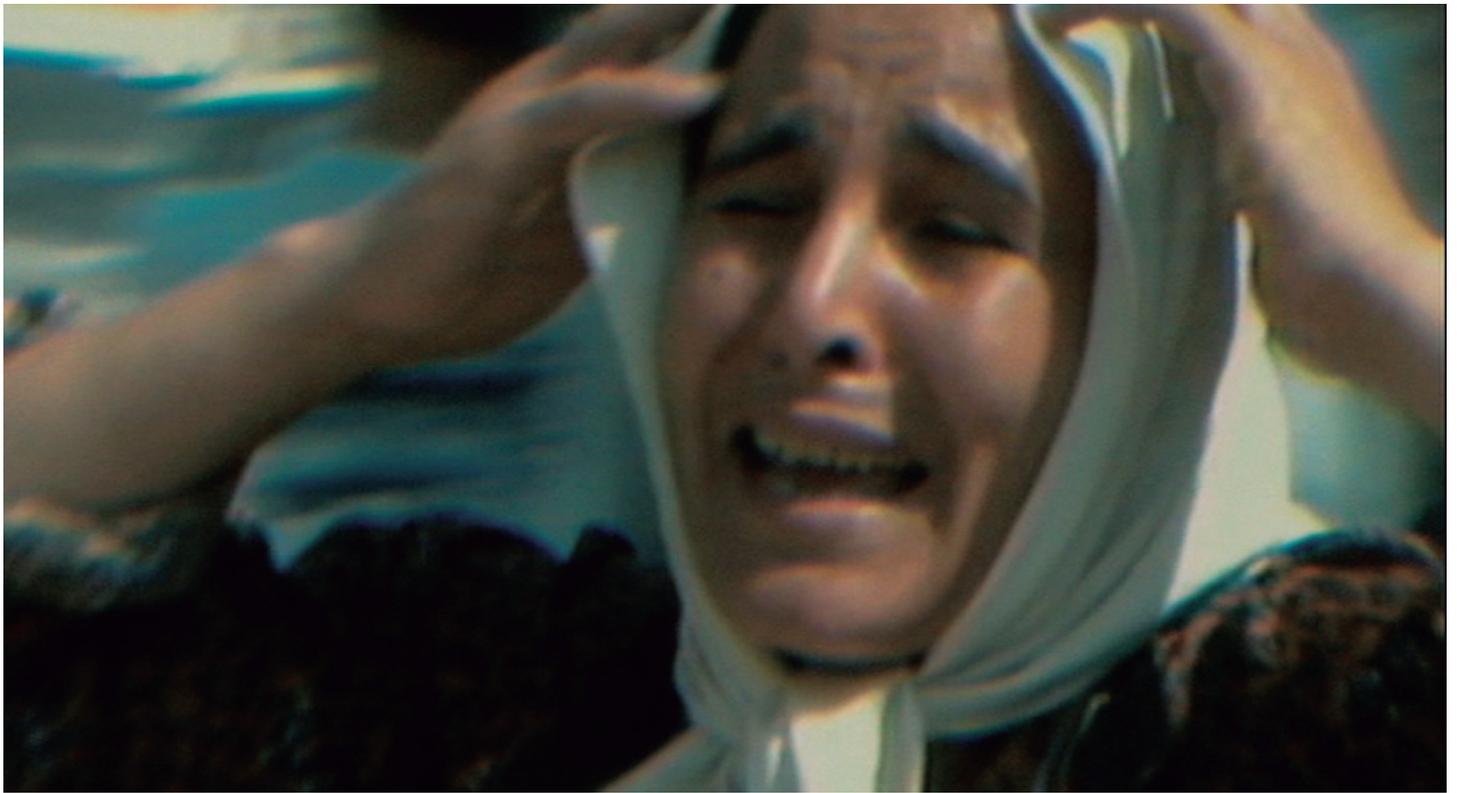
Em outras cenas de lembranças, a animação é utilizada para ressaltar a luminosidade. É assim quando, ao fim da sequência 5, há um contraste enorme entre a escuridão do céu com as luzes dos helicópteros e o brilho das mantas térmicas colocadas sobre os cadáveres de soldados israelenses. Também na lírica cena ao final da sequência 7, quando a animação realça os raios de luz entrando por meio das árvores do pomar onde o regimento de Folman é atacado por uma criança que atira com uma bazuca destruindo um blindado – logo depois outra criança é fuzilada antes de efetuar o disparo.

Nas cenas fáticas, bem como em outros *flash-backs* e alucinações de Folman – no aeroporto, já citado, e quando vê sua então namorada, Yaeli, caminhando para uma barricada e, depois, chorando em seu hipotético funeral (sequências 9 e 10) – há o privilégio na utilização de cores frias com o intuito de dar uma ambientação mais natural e realista (Fatussier, 2009).

Em entrevista ao periódico francês *Cahiers Du Cinéma*, Ari Folman revelou como queria que documentário animado fosse recebido pelo público:

*Eu não procurei reproduzir a realidade de maneira abstrata. Eu queria contar a percepção dos soldados que assistiram àquelas cenas. Para isso, a animação foi decisiva, já que ela permite passar muito facilmente de uma dimensão a outra. (...) Valse com Bashir foi construída como uma 'trip' (viagem), no sentido da droga. Nós investimos muito tempo e esforço para que, desde a primeira cena com os cachorros, o espectador fosse imerso em um imaginário como que deformado pelo consumo de drogas.*²⁶ (*Cahiers Du Cinéma*, Junho 2008, 29)

26 “Je ne cherchais pas à reproduire la réalité de manière abstraite. Je voulais raconter la perception des soldats qui assistaient à cette scène. Pour ça l’animation a été décisive, car elle permet de passer très facilement d’une dimension à l’autre. (...) Valse avec Bashir est construit comme une ‘trip’, dans le sens de la drogue. Nous avons investi beaucoup de temps et d’effort pour que, dès la première scène avec les chiens, le spectateur soit plongé dans un imaginaire comme déformé par la consommation de drogues.



Valsa com Bashir se rende ao poder realístico da imagem fotográfica.

Mesmo intitulado-se o primeiro documentário longa-metragem animado da história e com a intencionalidade da equipe de produção de dar um clima lisérgico ao filme, *Valsa com Bashir* recorreu, num ato que até soa como contraditório, ao inigualável poder realista da imagem fotográfica para fechar a trama. Para não restar dúvidas acerca das motivações traumáticas que levaram o diretor a ter as memórias do massacre de Sabra e Chatila bloqueadas por duas décadas, são apresentados 114 segundos de cenas captadas na manhã seguinte às 48 horas de carnificina cometida contra os refugiados palestinos.

As imagens não são inéditas, tendo sido mostradas, até com mais cenas, nos filmes *Children Of Chatila* (Mai Masri, Líbano, 1998, 50 min) e *Comment J'ai Appris à Surmonter ma Peur et a Aimer Ariel Sharon* (Avi Mograbi, Israel e França, 1997, 60 min). Mas seu impacto é tremendo e tem o efeito de cortar imediatamente a “onda lisérgica” à qual o espectador é imerso durante todo o documentário. Folman explica: “Eu não queria que ninguém saísse do cinema achando que se tratava apenas de um divertido filme animado”²⁷ (Apud Saunders, 2010: 184).

27 “I didn’t want anyone leaving the theatre thinking it was a cool movie.”



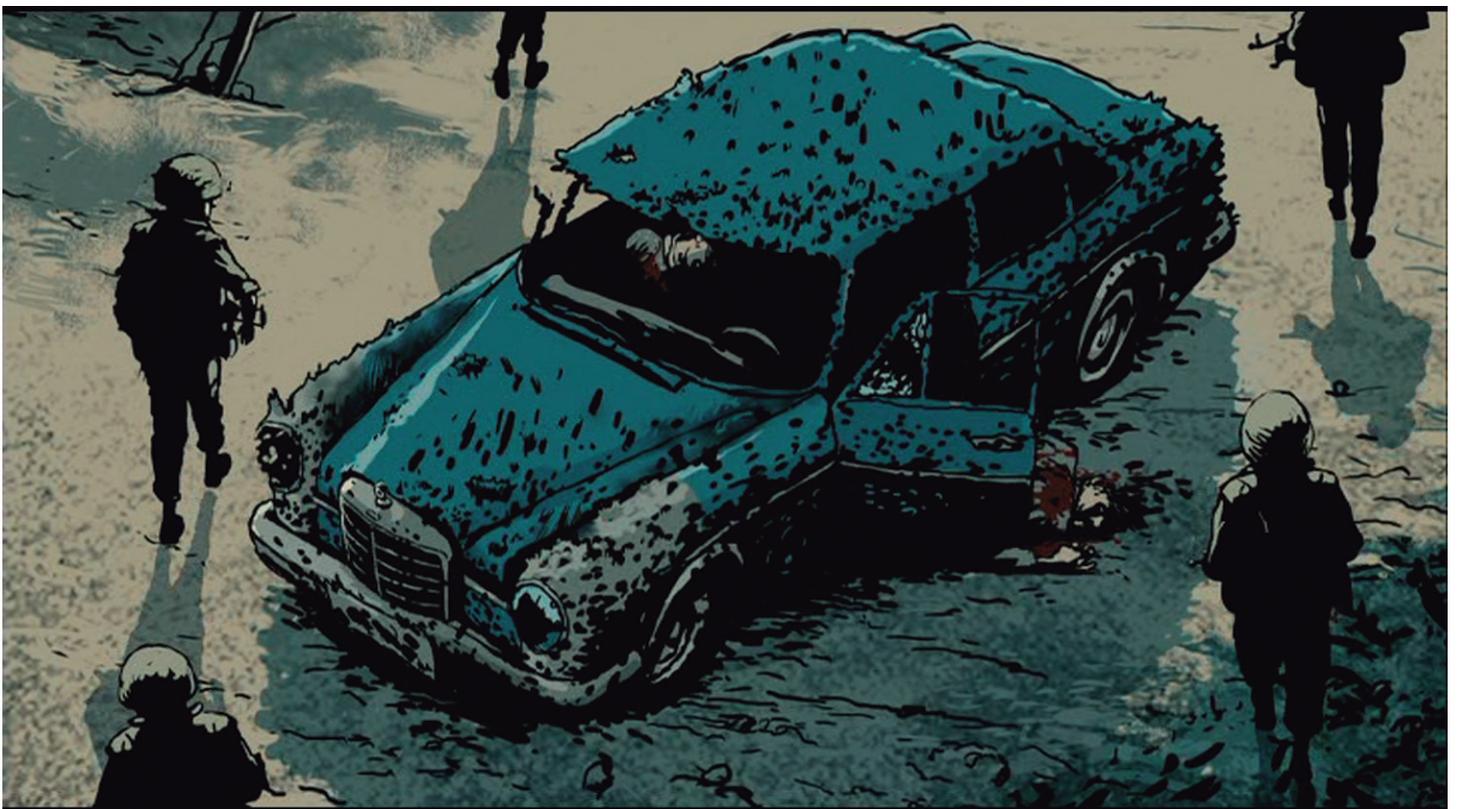
TRAUMA, CULPA E REDENÇÃO: O NOVO CINEMA ISRAELENSE



A escolha da equipe de produção de *Valsa com Bashir* em compor uma narrativa não-ficcional focada na subjetividade do protagonista e seus personagens está intimamente relacionada com a questão do trauma. É por conta dele que Boaz Rein tinha seus pesadelos recorrentes com os 26 cães que matou numa ofensiva militar num vilarejo libanês – como não estava apto para matar homens, foi incumbido de calar os animais que poderiam denunciar a ação dos soldados israelenses (sequência 1).

São também traumáticas as lembranças de Carmi Ca’an de seu primeiro dia de combate, vomitando no navio de tanto medo que tinha de participar da guerra – antes da alucinação com a mulher gigante que remetia ao seu problema de auto-afirmação masculina. Também ao “ouvir” o “terrível silêncio da morte” (sequência 4) depois de, sem conseguir controlar o pavor, fuzilar uma família inteira de libaneses que, desafortunada, circulava próxima à área de desembarque dos recrutas israelenses. Isso sem contar, é claro, o trauma de vivenciar o massacre de Sabra e Chatila, imagens que, segundo ele, teriam sido “apagadas” do seu “sistema”.

E, evidentemente, o trauma é também a razão do desaparecimento das memórias de Ari Folman. As lembranças esfaceladas por duas décadas por conta de presenciar e, por isso mesmo, ser conivente com um genocídio – ele, que conviveu desde a infância com o pesadelo do genocídio em função de seus pais serem sobreviventes do campo de concentração de Auschwitz. O auxílio para que a carnificina fosse levada a cabo, com o



Ca’an e a lembrança do “terrível silêncio da morte.”

1 Apud Morin, 2007:127

lançamento de sinalizadores que iluminavam o trabalho “sujo” dos falangistas, e posteriormente, o resultado de toda aquela insanidade, como mostrado fotograficamente nos 114 segundos finais da obra, explicam o porquê do bloqueio traumático.

O relato do jornalista britânico Robert Fisk, com quatro décadas de cobertura dos conflitos do Oriente Médio pelos jornais *The Times* e *The Independent*, reforça o potencial traumático das imagens que abalaram o então jovem soldado de 19 anos. Fisk chegou a Chatila na manhã seguinte à primeira noite do extermínio contra os refugiados palestinos.

... o fedor em Chatila provocava ânsia de vômito. Mesmo com os mais grossos lenços, nós sentíamos o cheiro. Após alguns minutos, nós começamos a cheirar como os mortos (...). Quando chegamos a cem, paramos de contar os corpos. Em cada viela havia cadáveres – mulheres, homens, jovens, bebês e avós – caídos juntos em desordenada e terrível profusão, no local onde tinham sido esfaqueados ou metralhados. (...)... havia mulheres jogadas em casas com suas saias rasgadas até à cintura e as pernas bem abertas, crianças com gargantas cortadas, filhas de homens jovens com tiros nas costas após terem sido alinhados diante de um muro de fuzilamento. Havia bebês – bebês enegrecidos, porque tinham sido chacinados havia mais de 24 horas e seus pequenos corpos já estavam em estado de decomposição – jogados em monturos junto a latas descartadas de ração dos EUA, equipamentos médicos do Exército israelense e garrafas vazias de uísque. (Fisk, 2007:488 e 489)

De acordo com Carl Jung, o trauma é um “acontecimento brusco que prejudica de modo imediato o ser vivo, tal como um choque, o terror, o medo, a vergonha, o desgosto, etc...” (2006: 489). Já Laplanche e Pontalis, em seu guia de psicanálise, postularam que trata-se de um afluxo de excitações que excedem a tolerância do indivíduo, bem como sua capacidade de dominar e elaborar acerca de tais excitações.

Acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica. (Laplanche & Pontalis, 2001:522)

Outra especialista em trauma, a norte-americana Cathy Caruth, entende que uma das características desse abalo mental é o seu retardamento, dado que “a vítima não consegue compreender ou representar o evento traumático no momento da sua ocorrência, por isso a experiência traumática continua assombrar a vítima repetidas vezes”² (Apud Yosef, 2011: 2). Ainda em Caruth, a pesquisadora defende que o trauma é tanto uma “crise de conhecimento como de representação”³ (Ibidem), que toma forma “por meio de repetidas e intrusivas alucinações, sonhos, pensamentos e comportamentos ligados ao fato original”⁴ (Apud Yosef, 2010:317).

O professor de *Film Studies* da Universidade de Tel Aviv, Raz Yosef, especialista na nova cinematografia israelense, sintetiza a questão do trauma e como ela foi apropriada pela narrativa de *Valsa com Bashir*. “O trauma é estabelecido por meio de uma relação entre dois eventos: o primeiro não é necessariamente traumático porque quando ocorre ainda está

2 “... the trauma victim cannot grasp or represent the traumatic event at the time of its occurrence, and so the traumatic experience continues to haunt the victim over and over.”

3 “Trauma is thus a crisis of knowledge and representation.”

4 “a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the events.”

Lebanon (2009) é outro filme israelense a tratar dos traumas dos soldados que participaram da guerra em 1982.



muito cedo para se compreender seu significado pleno; o segundo pode não ser inerentemente traumático em si, mas faz disparar a memória do evento primário, que só depois tem o significado traumático incorporado”⁵ (2011:2).

No caso de *Valsa com Bashir*, o trauma joga um papel crucial que, como ressalta o historiador Bruno Cabanes vai além do “tema da inocência perdida”⁶, comum nos relatos de antigos combatentes (Apud Fatussier, 2009) e em filmes de guerra como *Platoon* (EUA, 1986, 120 min), de Oliver Stone, *Nascido para Matar* (*Full Metal Jacket*, EUA, 1987, 116 min), de Stanley Kubrick, e *Além da Linha Vermelha* (*The Thin Red Line*, EUA, 1998, 170 min), de Terrence Malick. Dois fatores fazem com que o trauma de Ari Folman, causador de seu bloqueio, seja acentuado.

Um deles é o próprio ambiente institucional israelense, envolto em situações de conflito com seus vizinhos árabes desde a fundação do Estado judeu em 1948. Em que pese a comoção nacional causada pelas cenas de horror do massacre de Sabra e Chatila, sempre houve, de acordo com Raz Yosef, uma articulação deliberada das autoridades do país para ignorar a ocorrência do massacre – sobretudo a participação da *IDF* na carnificina. “Esse evento catastrófico foi excluído da memória nacional coletiva israelense e Folman sentiu o dever pessoal de tentar lembrar esse passado emudecido”⁷ (2011:1).

Foi a partir da subjetividade de ex-combatentes como Folman – o fenômeno que se repete em ficções como *Beaufort* (Joseph Chedar, Israel, 2007, 131 min) e *Lebanon* (Shmuel Maoz, Israel, Líbano, França e Alemanha, 2009, 93 min) – que a realidade da Guerra do Líbano, centrada na culpa e sofrimento dos soldados, veio à tona novamente. Como ressalta Yosef, “suas experiências (*dos soldados*) individuais traumáticas e memórias de guerra foram silenciadas e defenestradas da narrativa histórica nacional pela ideologia hegemônica israelense”⁸ (2010:314).

Ainda no pensamento do acadêmico israelense, *Valsa com Bashir* “expõe uma profunda ruptura, ou uma traumática descontinuidade, entre o passado e o presente – entre história e memória – e aponta para o declínio da memória histórica em Israel” (2011: 4). Tal ruptura é resultado do fenômeno que Paul Ricoeur define

5 “... trauma is established through a relationship between two events: a first event that is not initially necessarily traumatic because when it occurs it is still too soon to comprehend its full significance; and a second event that may not be inherently traumatic in itself but does trigger a memory of the earlier, which is only then embedded with traumatic significance.”

6 “thème de l’innocence perdue...”

7 “This catastrophic event has been excluded from the Israeli national collective memory, and Folman feels a personal duty to try and remember the muted past.”

8 “Their individual traumatic experiences and memories of the war were silenced and cast out of the national historical narrative by the hegemonic Israeli ideology.”

como memória manipulada, tipo de engendramento que atuaria sobre a coletividade “enquanto estratégia de evitação, de esquiva, de fuga, se trata de uma forma ambígua, tanto ativa quanto passiva, de esquecimento” (2007:456). Seguindo o raciocínio, diz Yosef:

Tal como os indivíduos, as nações ou coletividades podem também estar sujeitas a experiências extremas catastróficas, como genocídios, ocupações e guerras. (...) O evento (ou séries contínuas deles) choca a nação e desestabiliza a maneira como ela percebe a si mesma. Às vezes é difícil recordar o evento, e ainda mais difícil representá-lo e incorporá-lo dentro das histórias que a nação utiliza para compreender-se e organizar seu passado. Frequentemente, as nações preferem esquecer certos eventos traumáticos, que são percebidos como ameaçadores ou vergonhosos, e que podem ser perigosos demais para a sociedade.⁹ (Yosef, 2011: 6)

Ricoeur entende que instituições, tais como o Estado e a mídia, alimentam mitos hegemônicos que acabam por atuar de maneira obsessiva para renegar, ignorar eventos e fatos do passado que não lhe são interessantes: “esquecimento de fuga, expressão de má-fé (...) motivada por uma obscura vontade de não se informar, de não investigar o mal cometido pelo meio que cerca o cidadão, em suma, por um não-querer-saber” (2007:455). No caso israelense, como ressalta Yosef, o tal mito-hegemônico, capaz de manipular um passado inconveniente, é calcado numa identidade que se caracteriza como a de um povo perseguido: “os israelenses continuam a ser ver como vítimas e como se enfrentassem a ameaça da aniquilação: no passado pelas mãos dos nazistas e hoje pelas mãos dos países árabes em geral (...), um ponto de vista que reforça sua opinião de que estão sempre certos, sem reconhecer o prejuízo infligido por Israel a outros grupos, como o povo palestino”¹⁰ (Yosef, 2011:8).

Ou seja, ao empreender o exercício de recordação que lhe levaria às raízes de seu trauma, e de seu bloqueio de memória, e ao transformar tal empreitada num documentário, Ari Folman “remou” contra a corrente ideológica que ergueu a narrativa histórica acerca do passado de Israel. Certamente, o longo período em que este trauma ficou latente na memória de Folman – um armazenamento de imagens que Ricoeur chama de “esquecimento de reserva” (2007:436) – foi fruto também de um ambiente que não lhe facilitava o enfrentamento desse trauma, sua assimilação redentora, àquela que traz alívio à alma. Não à toa, cerca de cem ex-combatentes atenderam ao chamado da produção do documentário para revelarem suas experiências na Guerra do Líbano. Era uma oportunidade de verbalizar, expor e organizar suas memórias repletas de sofrimento e de culpa, todas elas relegadas ao desterro frente à força da narrativa histórica oficial imposta.

É o que fica evidenciado no relato de Ronny Dayag (sequência 6). Junto de outros jovens soldados que mais pareciam seguir para uma excursão de férias, Dayag sobreviveu a uma emboscada na qual todos seus companheiros de blindado foram assassinados. Depois nadar por horas em alto mar e ter a sorte de encontrar um regimento aliado que o resgatou, Dayag passou a conviver com um terrível sentimento de culpa que o assombrava e o envergonhava. “Tinha a sensação de que havia fugido do campo de batalha para salvar a minha pele. (...) Culpado. Eu me senti culpado por está de pé no túmulo deles. Era como se eu não tivesse feito o

9 “... the film exposes a deep rupture, or traumatic discontinuity, between the past and the present - between history and memory - and points to the decline of the historical memory in Israel.”

Like individuals, nations or collectives can also undergo extreme catastrophic experiences, such as genocide, occupation, or war. (...) The event (or series of ongoing events) shocks the nation and destabilizes the very way it perceives itself. Sometimes it is hard to recall the event, and even harder to represent it and incorporate it within the stories that the nation uses to understand itself and organize its past. More often than not, nations prefer to forget certain traumatic events, which are perceived as threatening or shameful, and which might be too dangerous for society.

10 “Israelis continue to see themselves as victims and as facing the threat of annihilation: in the past at the hands of the Nazis, and today at the hands of Arab countries in general.(...) ... an outlook that strengthens their opinion that they are always right, without acknowledging the harm visited by Israel on other groups, such as Palestinians.”

bastante. Eu não fiz o bastante”. Nesse sentido, *Valsa com Bashir* permitiu o reencontro dos personagens – e certamente de muitos que assistiram à obra – com o nebuloso passado. “Eles (os soldados) sofriam com feridas que eram tanto pessoais como históricas e que não poderiam ser curadas sem que deixassem cicatrizes no presente”¹¹ (Yosef, 2011: 6).

O outro fator que acentua os efeitos malévolos do trauma sofrido pelo diretor-protagonista é o fato de ele ser filho de sobreviventes do Holocausto, especificamente do mais sombrio e emblemático dos campos de concentração nazista, Auschwitz, como o próprio personagem revela no filme (sequência 12). Tendo assimilado o horror do genocídio contra os judeus desde os seis anos de idade, Folman sofria de uma espécie de trauma “intergeracional”, qual seja, na visão de Beatriz Sarlo, a manutenção viva das memórias das tragédias impostas aos pais na cabeça dos filhos (2007:91).

A situação de Folman, assim como de filhos de sobreviventes de outros horrores como o *Apartheid* sul-africano e as torturas sádicas e desenfreadas dos regimes ditatoriais latino-americanos entre os anos 1960 e 1980, se encaixa dentro da definição pós-memória, termo que não agrada a Sarlo, mas cujo conceito é preciso em sua clareza: “... se trata do registro, em termos memorialísticos, das experiências e da vida dos outros, que devem pertencer à geração imediatamente anterior e estão ligados ao pós-memorialista pelo parentesco mais estreito” (Ibidem:96).

No caso judaico, a conscientização do horror de seus antepassados, da Diáspora, passando pelos pogroms medievais até o Holocausto (*Shoah*), é algo que não apenas é passado naturalmente de pai para filho como altamente estimulado entre a comunidade judaica – bem como para fora dela. De acordo com Hirsch, tal consciência é traço fundamental da identidade judia, sendo inclusive mais premente que a religião entre os indivíduos laicos e urbanos (Apud Sarlo, 2007: 97).

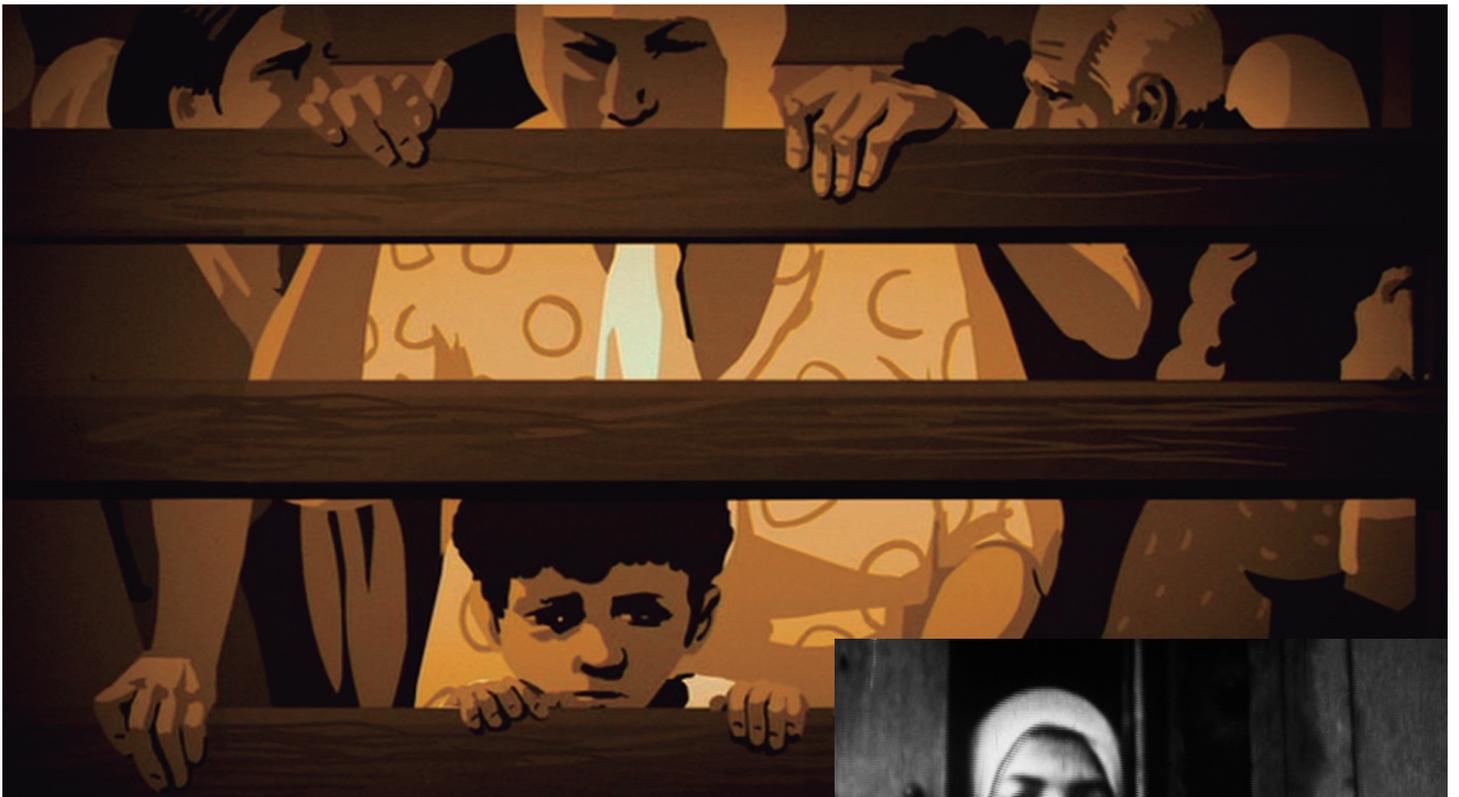
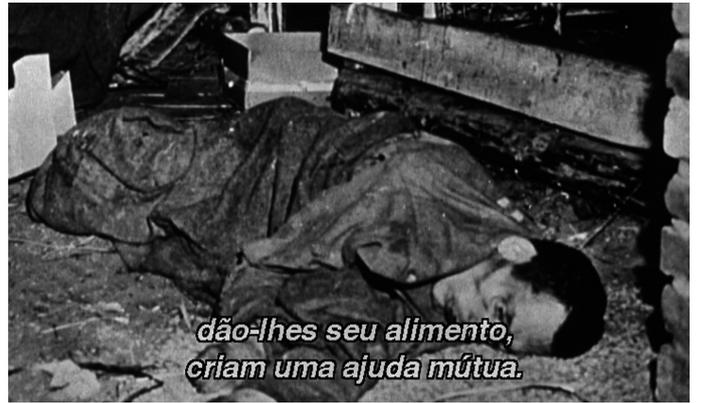
Ou seja, a ruptura emocional causadora do trauma de Ari Folman, além das cenas da carnificina em si, foi potencializada pelas memórias do Holocausto. O contraste cabal entre a identidade de vítima, de perseguido, de massacrado, face a uma realidade de, no mínimo, apoio e convivência para com um massacre que não poupava mulheres, velhos ou crianças. É o que se torna evidente no segundo diálogo entre o diretor-protagonista e o psicólogo Ori Sivan quando este lhe diz: “Seu interesse pelo massacre vem de muito antes de ele ter ocorrido. Seu interesse pelo massacre vem de um outro massacre. Seu interesse por aqueles campos é, na verdade, por outros campos” (sequência 12).

Mais à frente (sequência 14), no último diálogo entre os dois, com Folman já ciente do ocorrido nos dias de massacre que pareciam apagados de sua memória, Sivan explicita as razões da ruptura emocional do diretor-protagonista. “Você não consegue se lembrar do massacre porque, na sua opinião, os assassinos e os que os cercavam são o mesmo círculo. Você se sentiu culpado aos 19 anos. Sem querer, você assumiu o papel do nazista”.

Essa culpa resultante dessa transição de vítima para carrasco tornou a busca das memórias de Ari Folman importante não somente para acertar as contas com os infortúnios pretéritos, mas também para absolvê-lo da responsabilidade para com o morticínio dos refugiados palestinos. Essa reconciliação com o passado traumático funciona, segundo Ricouer, como uma espécie de perdão, “o horizonte comum da memória, da história e do esquecimento” (2007:465). No caso de *Valsa com Bashir*, foi preciso ir além da necessária assimilação do fato que lhe ocasionaram a ruptura emocional.

A narrativa adquire ares de uma saga redentora para Folman. Em princípio por absolvê-lo da responsabilidade para com a tragédia. “Você estava lá, atirando fogos, mas não executou o massacre”, lhe tranquilizou

11 “They suffer from wounds that are both personal and historical and that cannot heal without leaving scars in the present.”



Valsa com Bashir usa as imagens do massacre para fazer referência ao Holocausto: forma de reconhecer a tragédia palestina.



o amigo e psicólogo Sivan (sequência 14). Como diz Raz Yosef, “o combatente israelense é representado como uma vítima passiva da história, como alguém que não teve participação ativa na opressão da população palestina”¹² (2011: 143 e 144).

Apesar disso, Folman imputa uma responsabilidade residual do massacre ao governo israelense. “Era importante mostrar a realidade crua desse massacre cometido pelas milícias cristãs com uma certa cumplicidade de Israel”¹³, disse o diretor-protagonista em entrevista ao *Cahiers Du Cinéma* (junho de 2008: 30). A culpabilidade por levar o genocídio a cabo é totalmente atribuída aos falangistas cristãos que, como ressalta Carmi Ca’an, tinham uma relação de idolatria quase “erótica” para com o líder assassinado Bashir Geymael (sequência 11) – o que justificaria a caráter “implacável” da ação.

As “vistas grossas” ao massacre é personificada no então ministro da Defesa israelense, Ariel Sharon. Um dos personagens, o jornalista Ron Bem Yshai, afirma no filme que ligou para Sharon enquanto acontecia a carnificina, mas que o ministro apenas teria lhe agradecido o alerta e voltado para sua noite de sono (sequência 13). Sharon, assim como o então primeiro-ministro Menachen Begin, não resistiram ao impacto das imagens do massacre na sociedade israelense e acabaram fora do governo. Ironicamente, Sharon voltaria ao poder no começo dos anos 2000, período em que degradingaram de vez as negociações de paz entre Israel e Palestina.

A saga redentora de Folman não fica restrita à exposição da convivência do exército israelense. O diretor recria possíveis cenas do massacre de Sabra e Chatila e faz isso de forma a fomentar uma analogia imagética com o próprio Holocausto judeu. Seguiu, assim, a tendência pós-moderna alardeada por Andreas Huyssen de “globalização do discurso do Holocausto”, no qual a tragédia judaica “perde sua qualidade de índice histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias” (2001: 12 e 13).

As analogias entre Sabra e Chatila e o Holocausto (sequência 15) vão desde as filas de refugiados subindo nos caminhões frente à coação dos milicianos armados, os veículos abarrotados de mulheres, velhos e crianças rumos aos “matadouros” dos quais falou Carmi Ca’an - “foi como uma viagem de LSD” (sequência 11) -, os paredões de fuzilamento, as colunas de sobreviventes tendo à frente a criança com as “mãos ao alto” – “sabe aquela foto do Gueto de Varsóvia?”, recordou Ron Bem Yshai -, as pilhas de cadáveres assassinados, presentes tanto nas imagens animadas como nas fotográficas mostradas ao fim do filme.

Ao apresentar o “durante e depois” do massacre de uma forma análoga ao Holocausto, o filme acabou representando um sintoma comum aos eventos traumáticos, cujas memórias acabam tornando-se “atrasadas e deslocadas”, ou seja, acabam não tendo um referencial físico e “rearticulam-se enquanto evento psíquico”¹⁴ (Elsaesser, Thomas apud Yosef, 2011: 12 e 13). Mas, mais importante que isso, tratou-se da forma de reconhecer e deixar patente o flagelo sofrido pelos palestinos durante aqueles dias de 16 e 17 de setembro de 1982.

12 “The Israeli combatant is represented as a passive victim of the history Who takes no active part in the oppression of the Palestinian population.”

13 “... Il est donc important de montrer la réalité crue de ce massacre commis par les milices chrétiennes avec une certaine complicité d’Israël.”

14 “Traumatic event is delayed and displaced”, “rearticulation as a psychic event.”

Ética e auto-referencialidade

Expor o trauma de soldados que participaram de uma “guerra iniciada pelo meu país, uma invasão brutal de um estado vizinho”¹⁵ (Folman, entrevista ao *Cahiers Du Cinéma*, junho de 2008: 30), apontar a responsabilidade, ainda que secundária, do governo israelense no sombrio episódio classificado como genocídio pela ONU, e reconhecer a tragédia dos refugiados palestinos ao compará-los aos párias judeus durante a II Guerra Mundial.

Se aos olhos dos que estão acostumados a acompanhar o desenrolar do conflito Israel-Palestina por meio da cobertura enviesada e maniqueísta da mídia, o filme *Valsa com Bashir* demonstra coragem e revela a complexidade da sociedade israelense no trato da questão, para muitos, sobretudo entre os que moram lá, a premiada obra peca em termos de contextualização e, principalmente, em dar voz às vítimas de fato do massacre: os palestinos.

Para Dave Saunders, “*Valsa com Bashir* é crítico ao governo de Israel, mas não oferece conclusões políticas concretas, preferindo navegar de maneira elétrica pelo labirinto de experiências em direção ao ponto central de uma barbaridade sem sentido, que foi tornada possível, basicamente, por jovens inocentes, confusos e medrosos”¹⁶ (2010: 170). Já Anthony Lane questiona: “Qual é o conforto dado aos parentes das vítimas de Sabra e Chatila (...) pelo fato de que alguns conscritos que estavam presentes e nada fizeram são agora livres para articular, até tornar lírica, sua dor interna?”¹⁷ (Apud Saunders, 2010: 170).

O israelense Raz Yosef lembra que “a única maneira para que Folman mostrasse interesse para com as vítimas palestinas foi criando uma conexão com as vítimas judias”¹⁸ (2011:153). O pesquisador entende que *Valsa com Bashir*, assim como boa parte da produção cinematográfica que trata dos traumas e do conflito Israel-Palestina, são falhos em mostrar o outro ponto de vista, focando apenas em apresentar as situações nas quais os próprios israelenses figuram enquanto vítimas. Também pecam em apontar os excessos extremados das ações do exército israelense e em “reconhecer a responsabilidade pelos não-judeus vitimados pelo nacionalismo judaico”¹⁹ (Ibdem: 145).

Por meio de sua estética única, o filme examina criticamente a repressão da memória do diretor acerca do massacre (...) e as implicações éticas de um trauma que nós não queremos ver e que nós preferiríamos ter esquecido. (...) Entretanto, Folman tira vantagem da responsabilidade ética que lhe foi confiada para contar apenas sua traumática história, sem dar a narrativa traumática palestina um espaço independente para si. O trauma de Folman, enquanto testemunha das atrocidades, permanece central no filme, e é tão poderoso que incorpora o ‘trauma vicário’ dos palestinos. (Ibdem: 16)

O colunista político Gideon Levy, que escreve no jornal *Hareetz*, de orientação política de centro-esquerda, foi cáustico em suas críticas ao filme, distribuindo uma saraivada de impropérios contra a produção em um de seus

15 “C’était la première guerre initiée par mon pays, une invasion brutale d’un État voisin.”

16 “Waltz with Bashir is critical of Israel’s government, but offers no politically concrete conclusions, preferring to navigate its electrifying way through a maze of experience towards a middle-point of barbaric pointlessness made possible by basically innocent, confused, frightened youths.”

17 “What comfort is it to the relatives of Sabbra and Chatila victims (...) that a few conscripts who stood by and did nothing are now free to articulate, and even lyricise, their internal pain?”

18 “... the only way that Folman can show any interest in the Palestinian victim is by creating a linkage with the Jewish victim.”

19 “... these films does not derive from a desire to confess to any crime or to take responsibility for the non -Jewish victims of Jewish nationalism.”

artigos. O texto – publicado às vésperas da cerimônia do Oscar de 2009, na qual *Valsa com Bashir* era indicado – classifica a obra como “irritante, perturbadora, ultrajante e enganosa”²⁰ (*Haaretz*, 19/02/2009).²¹

Levy opinou que o filme até merecia o Oscar pela qualidade artística da animação, mas que também deveria receber “um emblema de vergonha por sua mensagem”²². “Este filme é extraordinariamente irritante justamente porque é feito com muito talento”²³, destacou. O jornalista não perdoou o fato de Folman sequer ter mencionado a violenta ofensiva do *IDF* contra a Faixa de Gaza, reduto do grupo extremista Hamas, no final de 2008 – a “Operação Chumbo Fundido” - em seu discurso de recebimento do Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro.

Para Levy, o filme é um “ato de fraude e dolo”²⁴, que só serviu para reforçar a “síndrome do nós atiramos, nós choramos”²⁵. Para o jornalista, a obra carrega um traço de vitimização, “ingrediente absolutamente essencial no discurso que se produz aqui em Israel.”²⁶

... apesar de tudo – incluindo a luz verde dada aos nossos lacaios, a Falange, para executar o massacre, e o fato de tudo ter acontecido num território ocupado por Israel – as mãos brutais e cruéis que vertem sangue não são as nossas mãos. Vamos levantar nossas vozes em protesto contra a selvageria de Bashir – tipos que nós bem conhecemos. E, claro, um pouco também contra nós mesmos por fecharmos os olhos, talvez demonstrar encorajamento (ao massacre). Mas não: aquele sangue não é nosso. É deles, não nosso. (Ibdem)

O jornalista entende que o cinema israelense é ainda por demais focado em mostrar os judeus enquanto vítimas, “os pesadelos são sempre nossos, só nossos”²⁷, e sentencia: “Nós ainda não fizemos um filme sobre o sangue do outro, o qual nós temos derramado e continuamos a permitir que seja vertido de Jenin a Rafah - certamente não seria um filme que ganharia o Oscar”²⁸. Com menos eloquência, o pesquisador Raz Yosef, endossa a crítica de Levy.

20 “... the film is infuriating, disturbing, outrageous and deceptive...”

21 Todas as referências ao pensamento de Gideon Levy são relativas ao artigo disponível em <http://www.haaretz.com/gideon-levy-antiwar-film-waltz-with-bashir-is-nothing-but-charade-1.270528>

22 “... a badge of shame for its message...”

23 “This is an extraordinarily infuriating film precisely because it is done with so much talent.”

24 “... It is an act of fraud and deceit...”

25 “... the ‘we shot and we cried’ syndrome...”

26 ... another absolutely essential ingredient in public discourse here...”

27 “We have not yet made a movie about the other blood, which we have spilled and continue to allow to flow, from Jenin to Rafah - certainly not a movie that will get to the Oscars.”

28 “... the nightmare is always ours, ours alone...”

O cinema israelense expressa alguma empatia ética acerca do sofrimento dos palestinos? O cinema israelense admite que a catástrofe palestina é decorrência de crimes de guerra imorais? Em geral, com a exceção de uns poucos filmes, nós temos que responder negativamente. O novo cinema israelense recusa-se a admitir as injustiças perpetradas pelo nacionalismo judeu ao povo palestino e ainda vê a sociedade israelense como uma coletividade vitimada. A maior parte das narrativas do cinema israelense encontra dificuldade de representar essas transgressões, negando-as inteiramente ou ignorando as formas pelas quais a ocupação (dos territórios palestinos) se tornou uma parte inseparável da identidade israelense.²⁹ (2011: 16)

Expor a complexidade do conflito

Envoltos num ambiente político cada vez mais tenso política e economicamente, no qual são crescentes as animosidades entre os militantes de esquerda e o atual *establishment* de direita – que engloba dos moderados, outrora radicais, do partido Likud do primeiro-ministro Benyamin Netanyahu, aos beligerantes do *Yisrael Beiteinu* (Israel Minha Casa), encarnados na figura do histriônico premier Avigdor Lieberman, passando pelos cada vez mais fortes religiosos ultra-ortodoxos -, é natural que partidários pelo fim do conflito entre Israel-Palestina critiquem a tibieza do cinema nacional em representar e denunciar a ocupação dos territórios palestinos, e toda a violência que isso implica, bem como em dar voz aos outros envolvidos no embate de uma forma mais efetiva.

Às acusações de “pegar leve” com o governo e os exércitos israelenses e de não contextualizar o que Israel fazia no Líbano quando do massacre de Sabra e Chatila – a guerra tinha o objetivo de aniquilar o poderio bélico da Organização pela Libertação da Palestina (OLP) -, Ari Folman responde dizendo que o tema principal do filme é a “confiabilidade da memória”³⁰, sobretudo daquelas adquiridas na juventude, “uma idade na qual você não pensa totalmente”³¹. “Para mim o filme é sobre a memória – para onde vão nossas memórias quando nós as suprimimos? -, a questão de se a memória continua vivendo dentro de nós ou se tem sua própria maneira de viver”³² (Apud Saunders, 2010: 170 e 171).

Por mais que soe como uma tergiversação, alegação de Folman tem sentido. Afinal, além da narrativa ser centrada na representação dos fenômenos das memórias dos personagens por meio da animação, a questão que é abordada mais didaticamente e contextualizada, tal como os preceitos mais conversadores do filme documentário, é a da memória. Por isso as explanações sobre a relação trauma e memória nos relatos do psicólogo Ori Sivan (sequências 3, 12 e 14) e da especialista em desordem de estresse pós-traumático, professora Zahava Solomon, que explicou como um fotógrafo conseguia transitar imune nas ruas de uma Beirute em guerra até se confrontar com o horror ao ver cavalos mortos no hipódromo da cidade (sequência 8).

Além disso, e dos pontos levantados anteriormente, cabe ressaltar que em nenhum momento de *Valsa com Bashir* exalta a ação israelense no Líbano, tampouco apresenta os soldados como heróis, como tão comumente acontece em filmes de guerra, principalmente os norte-americanos. O ilustrador David Polonsky disse que,

29 Does Israeli cinema express an ethical empathy toward the suffering of the Palestinians? Does Israeli cinema admit that the Palestinian catastrophe is the outcome of immoral war crimes? In general, with the exception of a few films, we must answer in negative. The new Israeli cinema refuses to admit to the injustices perpetrated by Jewish nationalism to the Palestinian people and still sees Israeli society as a victimized collective. Most narrative Israeli cinema find it difficult to represent these wrongdoings, sometimes even denying them entirely or ignoring the ways in which the occupation has become an inseparable part of Israeli identity.

30 “... trustworthiness of memory itself...”

31 ... at an age when you don't think at all.”

32 “For me, the film is about memory - where do our memories still live inside us or have their own way of living.”

mais do que o desafio artístico, não empregaria três anos dando vida às subjetividades dos personagens do filme “se não fosse identificado com a posição política de esquerda”³³ do projeto (*Hareetz*, 13/06/2008: 43).

Polonsky diz ter evitado representar os soldados como jovens e vítimas, e não aceita a alegação de que os personagens tenham uma postura estilo “atirar e chorar”³⁴ – tal como critica Gideon Levy. “Não há glória romântica na guerra, assim como não há perdão. Há a mensagem clara e simples de que a guerra é terrível e insustentável. Despendemos grande energia para evitar transmitir a mensagem de que a guerra é heróica; os soldados não são nem heróis nem exemplos”³⁵ (Ibdem). Nessa mesma linha de pensamento, Folman complementa: “Não há nada do brilho israelense da guerra, não há promoção dos combatentes. Todos são clássicos anti-heróis”³⁶ (Ibdem).

Ou seja, por mais que não seja incisivo como parte dos israelenses e dos críticos de Israel gostariam, *Valsa com Bashir* de forma alguma pode ser tratado como uma espécie de propaganda sionista. Seria um reducionismo impróprio. Não se pode cobrar de um filme que abarque todas as histórias e versões de um episódio como o massacre de Sabra e Chatila. Foi apresentada, de uma forma criativa e inovadora, pontos de vista que eram pouquíssimos conhecidos fora do Estado judeu. Além disso, para quem quer conhecer outras versões acerca do genocídio, existem opções.

Uma visão das “verdadeiras vítimas” acerca do massacre pode ser conferida no documentário *Children of Shatila* (Líbano, 1998, 50 min), do cineasta Mai Masri, filho de pai palestino e mãe norte-americana. Apesar de mostrar as mesmas cenas de dezenas de cadáveres exibidas nos 114 segundos finais de *Valsa com Bashir*, o filme também não é focado em contextualizar o ocorrido. A intenção de Masri foi mostrar o campo 16 anos após o massacre.

Ao estruturar a narrativa nos relatos de filhos e pais de mortos no massacre – um senhor diz ter perdido quatro filhos –, o filme procura representar a penosa vida dos refugiados palestinos e seus descendentes. A falta de infra-estrutura, saneamento, serviço de saúde, as habitações precárias, o desemprego generalizado, a condição de cidadão pária... situação que só não é pior por conta de iniciativas pontuais da ONU, que garante, por exemplo, um emprego de varredor a um pai de família especialista em informática.

São tocantes as histórias das crianças que aprendem o ofício de artesão com professores que foram mutilados no massacre e em outros confrontos que continuam a acontecer por ali. Desolador é ver a vã esperança dos velhos – entrevistados pelas crianças locais – que deixaram a Palestina no *Nakba* em 1948 e, mesmo sobrevivendo ao genocídio de 1982, ainda sonham em voltar para os seus lares. Apresentam documentos e chaves de casas que, se ainda estão de pé, provavelmente são habitadas pelos migrantes judeus de todo o mundo que vieram morar em Israel.

Já uma visão libanesa acerca da carnificina é oferecida pelo documentário *Massaker – Sabra et Chatila par ses Bourreaux* (Líbano, França, Alemanha, 2005, 98 min), produzido pela teuto-libanesa Monika Borgmann. O filme exhibe entrevistas com seis ex-falangistas cristãos que participaram do massacre. Nenhum deles tem a face revelada, o que não diminui o valor dos chocantes relatos. A obra é quase que um complemento de *Valsa com Bashir*, já que oferece uma contextualização mais abrangente sobre o que acontecia em Beirute durante o período de guerra.

33 “I certainly would not have become involved in this Project if I did not identify with his left-wing political stance.”

34 “They do not ‘shot and cry.’”

35 “There is no romantic glory in the war, and no forgiveness. There is a clear, simple message that war is untenable and terrible. We went to great lengths to avoid conveying a message that war is heroic; the soldiers are neither heroes nor role models.”

36 “There is none of the Israeli glitter of war, no hyping of the fighters. Everyone is a classic anti-hero.”

Os relatos deixam claro a paixão superlativa que os cristãos libaneses nutriam pelo então recém-eleito presidente Bashir Geymael – o que confirma as palavras de Carmi Ca’an, que dizia que o político era uma ídolo para os falangistas tal como David Bowie era para ele próprio (sequência 11). O que também fica evidenciado no documentário é ausência de culpa e remorso dos homens que de fato massacram uma população indefesa, composta na maioria por mulheres, crianças e velhos.

Embora alguns apresentem até alguma resignação, mal-estar com o ocorrido, a mensagem passada pelos relatos era de que estavam apenas cumprindo ordens. Eles não teriam outra opção que não fosse vingar a morte do amado líder da forma brutal e exacerbada como ocorreu. Era a obrigação e eles a cumpriram com requintes de crueldade. Uma visão diametralmente oposta aos traumas e culpas que assombraram as memórias dos soldados israelenses representados em *Valsa com Bashir*.

O mais interessante do filme, entretanto, é a revelação dos milicianos de que foram treinados pelas forças armadas israelenses. Cabe lembrar que os cristãos maronitas, parcela mais rica da sociedade libanesa e que tinha em Geymael seu líder, eram aliados de Israel durante a invasão que intencionava destruir a OLP. Os falangistas contam que foram levados ao país vizinho, onde receberam treinamentos com armas avançadas e aprenderam técnicas de movimentação e ataque surpresa.

Um deles conta que parte do treinamento era ver vídeos das câmaras de gás dos campos de concentração nazista, nas quais os judeus eram assassinatos em ritmo industrial, em pleno funcionamento. Mais que isso, relatam que oficiais israelenses não apenas incentivaram a revanche contra os palestinos por conta de um assassinato que nunca foi esclarecido, como forneceram armas e cercaram a área em apoio à operação. Inclusive iluminando a área à noite por meio de sinalizadores – aqueles que Folman soltava quando de sua ruptura emocional e cuja coloração laranja é o elemento visual mais marcante e constante de *Valsa com Bashir*.

Um cinema além do entretenimento

Israelense radicada nos Estados Unidos, a professora de *Film Studies* da Universidade de Nova York (NYU), Ella Shoat sentencia: “... pode-se argumentar que todos os filmes são políticos – ou, mais precisamente, têm uma dimensão política -, os filmes israelenses são necessariamente e intensamente políticos, incluindo, e talvez até mais especificamente, aqueles que reivindicam não ser. Política está na essência sobre qualquer discussão sobre o cinema israelense”³⁷ (2010: 5). Essa intersecção entre os filmes e a política apontada por Shoat vem de longa data, bem antes da criação da pátria judaica.

A relação entre o cinema e o estado de Israel é praticamente embrionária. Pouco após o surgimento da “sétima arte”, os irmãos Lumière foram à região da Palestina, então pertencente ao Império Otomano (Turquia), para registrar a vida na Terra Santa (Kronish, 1996: 5). Das imagens surgiu o filme, em estilo documentário *actualités*, *La Palestine en 1896* (França, 1896, aproximadamente 3 min). Naquele mesmo ano, o jornalista austro-húngaro de origem judia Theodor Herzl lançou o jornal *Der Judenstaat* (O Estado Judeu).

Tratava-se de uma reação de Herzl ao crescente antissionismo na Europa depois de décadas de integração. A motivação maior do jornalista foi o chamado “caso Dreyfus”, no qual o capitão do exército francês Alfred Dreyfuss foi acusado de traição por, supostamente, atuar como espião do exército alemão – acusação da qual

37 “For, while it can be argued that all films are political - or, more accurately, have a political dimension - Israeli films are necessarily and intensely political, including, and perhaps even especially, those films which claim not to be. Politics is of the essence in any discussion of Israeli cinema...”



Em *Massaker* (2005), falangistas que participaram do massacre contam como foram treinados por Israel.



Children of Chatila (1998) mostra a realidade dos campos de refugiados 16 anos após o massacre.

viria a ser absolvido em 1906. “A culpa de Dreyfus, eu a atribuo à sua raça”, proclamou, à época, o chefe militar Charles Maurras (Apud Morin, 2007: 73).

A publicação de *Der Judenstaat* foi o primeiro passo a criação do movimento Sionista, mobilização político-econômico-diplomática que ressuscitaria o milenar sonho judeu de ter sua própria nação desde a diáspora ocasionada pela Revolta de Bar Kocheva, que levou o Império Romano a proibi-los na Terra Santa em 135 D.c. (Ibdem: 154). O movimento se consolidaria e passaria a ter atuação internacional em 1897, com a realização do Primeiro Congresso Sionista na cidade da Basileia, na Suíça. Além de compras de terras na Palestina e do incentivo à migração de judeus para lá – a primeira metrópole criada por eles foi Tel Aviv, em 1909 - a característica mais marcante do movimento sionista foi o uso da comunicação como ferramenta política e de persuasão.

O pioneirismo sionista na produção de cinema na Palestina foi do ucraniano Ya'akov Ben Dov, que chegou a Terra Santa em 1907 e foi o primeiro a possuir uma câmera de filmagem por lá (Kronish, 2006: 6). Mas ele, que ficou conhecido como o pai do cinema hebraico, só viria a concluir seu primeiro filme em 1917, quando documentou a triunfal entrada do general britânico Edmund Allenby em Jerusalém após derrotar as tropas otomanas.

Contingentes sionistas haviam lutado ao lado das tropas aliadas durante a I Guerra Mundial e, como uma espécie de retribuição, a Grã Bretanha – que controlou a Palestina até 1948 - prometeu a criação de “um lar nacional judaico” na Terra Santa (Morin, 2007: 113). Foi justamente a partir daí que floresceu a produção cinematográfica pré-Estado de Israel, com carga altamente ideológica refletindo “o fervor e a filosofia Sionista daquele tempo”³⁸ (Kronish, 1996: 17).

Após a Guerra de Independência, entre 1948 e 1949, o cinema passou a ser utilizado como ferramenta fundamental para criar um sentimento de unidade nacional. Foi quando os filmes passaram a forjar a imagem de um novo judeu, forte, empreendedor, guerreiro, bem diferente das figuras oprimidas e tristonhas que viviam nos guetos da Europa. “Até o final dos anos 1960 a maioria dos filmes israelenses estava focada nos virtuais heróis míticos israelenses: os sabras, os *kibbutzniks* e os soldados, geralmente dentro do contexto do conflito árabe-israelense”³⁹ (Shoat, 2010: 53).

De acordo com Kronish, na cinematografia dessa época “os árabes eram geralmente inimigos anônimos, figuras similares às dos nativos norte-americanos nos westerns”⁴⁰ (1996: 29). Outra temática desse período, que persiste até hoje, é a dificuldade de integração de judeus vindos de diferentes partes do mundo, sobretudo a tensão entre os *ashkenazis*, de origem europeia, e os *sepharadis*, vindos dos países árabes, do Irã e da Índia.

É a partir de 1967 que o cinema israelense começa a assumir um tom mais crítico ao governo e o exército do país, bem como questionar o sofrimento imposto às populações palestinas. Em junho daquele ano, as forças militares deram uma demonstração de força sem precedentes. Numa autêntica ação *blitzkrieg* atacaram os países árabes vizinhos – Egito, Jordânia e Síria – derrotando-os fragorosamente em apenas seis dias. O lucro da ofensiva foi a anexação da Península do Sinai, devolvida ao Egito em 1979, das estratégicas Colinas de Golã, na Síria, e dos territórios que, segundo a resolução da ONU de 1947, deveriam pertencer aos palestinos: A Cisjordânia, a Faixa de Gaza e a parte oriental de Jerusalém - o que acabou trazendo a tona o flagelo dos refugiados palestinos, que viviam com direitos limitados sob o jugo de egípcios e jordanianos.

“O consenso que reinava em Israel sobre o exército se enfraqueceu: muitos começaram a duvidar de seu papel defensivo (as iniciais ZHL, pronunciadas *Zahal*, significam ‘Exército de Defesa de Israel’), e passaram a vê-lo, desde então, como um tipo de exército ‘policial’ incumbido de reprimir uma população civil”⁴¹ (Schweitzer, 1997: 204). Ainda sobre esse tema, ressalta Edgar Morin:

38 “Almost all the films of the pre-state period were influenced in some way by the Zionist fervour and philosophy of the time.”

39 “Until the mid-to late sixties most Israeli films focused on the virtually mythic Israeli heroes: Sabras, kibbutzniks, and soldiers, often within the context of the Israeli-Arab conflict...”

40 “Arabs are generally anonymous enemy figures similar to the portrayal of native Americans in westerns.”

41 “Le consensus qui égnait en Israël à propos de l’armée faiblit: beaucoup commencèrent à douter de son rôle defensif (les initiales Z.H.L., prononcées *Zahal*, signifient ‘Armée de Défense d’Israël), y voyant désormais une sorte d’armée ‘policière’ chargée de réprimer une population civile.”

Com a Guerra dos Seis Dias (junho de 1967), em que o Estado hebreu se torna ocupante, colonizador e repressor, Israel e as instituições judaicas da diáspora dedicam-se a lembrar o martírio judaico do passado, não somente por dever de memória, mas também, e cada vez mais, para que esse martírio oculte os sofrimentos experimentados pelo povo palestino. (2007: 118 e 119)

O acirramento da questão política, com um Israel cada vez mais beligerante e fomentador de uma retórica maniqueísta, foi sendo contraposto aos poucos pelo cinema, no qual os realizadores foram demonstrando a insatisfação com a realidade que é bem caracterizada pela uma célebre frase emitida pelo ministro da Defesa Moshé Dayan, após a Guerra do Yom Kippour, em 1973. “Nós estamos condenados a viver aqui em um estado de guerra permanente”⁴² (Apud Schweitzer, 1997: 206).

De acordo com Kronish, após a Guerra do Yom Kippour – na qual Israel foi atacado de surpresa pelas forças do Egito em um dos mais tradicionais feriados judaicos, o Dia do Perdão – o cinema do país, de uma forma mais incisiva, “começou a assumir a tarefa de comentarista político”⁴³ (1996: 105). “Durante meados dos anos 1970, a vulnerabilidade e a depressão que acompanhou a trágica perda de vidas durante a Guerra do Yom Kippour, levou muitos israelenses a repensar os valores heróicos tradicionais. As Forças de Defesa de Israel (IDF) já não eram mais consideradas sacrossantas e acima de qualquer suspeita”⁴⁴ (Ibidem: 105 e 106). Alguns filmes que caracterizam bem a mudança de postura rumo a uma inclinação crítica são *Halfon Hill Doesn't Answer* (Assi Dayan, 1976), *The Paratroopers* (Yehuda Ne'eman, 1977) e *Hamsin* (Dan Wachsmann, 1982).

O novo cinema israelense dos anos 2000

Conforme aponta Ella Shoat, a indústria cinematográfica israelense, até a década de 1990, conseguia colocar uma média de 10 títulos por ano nas telas de cinema. Nessa contabilidade entravam os filmes de exaltação os mitos heroicos do Sionismo, os melodramas que existem em qualquer país, as obras mais políticas questionando a atuação geopolítica de Israel e as comédias chamadas *Bourekas*, nas quais, geralmente, os judeus de ascendência não europeia eram ridicularizados (2010: 2 e 3).

O panorama do cinema muda drasticamente nesse início de novo milênio. Primeiro em reconhecimento internacional, que tem como ponto de virada o sucesso do aclamado e controverso *Kadosh* (Israel, França, 1999, 117 min), de Amos Gitai, que trata da opressão das mulheres imposta pelo sistema religioso ultra-ortodoxo dos judeus que vivem no bairro de Mea Sherim, em Jerusalém. Desde então, a cinematografia de Israel tem colecionado sucessivas nomeações e indicações para os mais prestigiosos festivais e premiações do mundo: Cannes, Berlim, Veneza, Globo de Ouro, Oscar – *Footnote* (2011), de Joseph Cedar, já indicado em 2008 por *Beaufort* (2007), concorrerá à estatueta de melhor filme em língua estrangeira na cerimônia do Oscar do próximo dia 26 de fevereiro.

A mudança também ocorreu em termos de produtividade. De acordo com o último Catálogo Anual de Filmes Israelenses (2010-2011) produzido pela Cinemateca de Jerusalém, cerca de 70 longas-metragens de ficção e 180 documentários foram lançados ou estavam em fase final de produção no país. Sem grandes orçamentos,

42 “Nous sommes condamnés à vivre ici dans un état de guerre permanent.”

43 “... that Israeli filmmaking began to take on the task of political commentator.”

44 “During the mid-1970s the vulnerability and depression that accompanied the tragic loss of life during Yom Kippur War led many Israelis to rethink traditional heroic values. The Israel Defense Forces were no longer considered sacrosanct and above criticism.”

as obras são quase sempre feitas em coprodução com produtoras de países europeus, sobretudo França, Alemanha e Holanda. Também contam com recursos de fundações ligadas ao governo, como a *Israel Film Fund* e a *New Israeli Foundation for Cinema & TV*, e algumas privadas, como a *Gesher Multicultural Film Fund* e a *The Joshua Rabinovich Tel Aviv Foundation for the Arts – Cinema Project*.

Outro traço fundamental do novo cinema israelense dos anos 2000 é o exacerbamento das características introduzidas lá nos anos 1970. Nesse sentido, explica Raz Yosef:

*Um dos mais contundentes e interessantes fenômenos no cinema israelense contemporâneo é o número e o escopo de filmes que lidam com eventos traumáticos do passado – eventos e experiências que foram reprimidos ou insuficientemente enlutados, como as memórias do Holocausto, traumas de guerra, as perdas vinculadas à experiência da migração e o trauma da ocupação israelense e da vitimização do povo palestino. (...) Os eventos traumáticos do passado israelense são representados como memórias privadas de distintos grupos sociais – soldados, imigrantes, mulheres, homossexuais – e não como uma memória coletiva, tal como a viva e praticada tradição que condiciona a sociedade israelense. Esses filmes são um tipo de lieux de mémoire – domínio da memória – que preserva e abriga eventos traumáticos reprimidos cuja entrada na narrativa histórica nacional foi negada. Esse descolamento da memória coletiva nacional coloca esses filmes em um mundo marcado por uma insistente mistura do contexto histórico com impressões privadas e subjetivas – um mundo intemporal de sonhos, fantasias, alucinações e mitos. Esses grupos sentem o dever de relemburar o passado, relançando as memórias reprimidas por meio do cinema com o objetivo de regressar e dar significação às suas identidades.*⁴⁵ (2011:5)

Ou seja, *Valsa com Bashir* está longe de ser um caso isolado em suas intenções comunicativas de resgatar a memória dos soldados, questionar o caráter interminável situação de guerra em Israel e, de alguma forma, expor o flagelo palestino. Existem paralelos entre essas obras mais atuais. Podem até não formar um grupo organizado, mas sem dúvida comungam perspectivas e objetivos que as conectam contemporaneamente. “Um período é uma unidade histórica dentro da qual diferenças e similaridades entre os filmes adquirirão especial importância em referência aos tempos”⁴⁶, explica Bill Nichols (1991: 22).

Os filmes acabam funcionando como “porta-voz” dos diferentes grupos – pacifistas, ex-soldados, jovens que não querem servir ao exército, gays, feministas, árabes-israelenses, migrantes... – que, naquele país, acobertam-se sob o manto ideológico da esquerda. “Não conheço nenhum cineasta de direita em Israel”, disse, a este pesquisador, o documentarista e chefe de programação da Cinemateca de Tel Aviv, Pinchas Schatz.

Assim, tal conjunto de obras assume o papel de construir o que Marc Ferro chama de “contra-história”, no sentido de “tornar-se autônomo em relação às instâncias que tinham o monopólio dos discursos sobre a socie-

45 One of the most striking and interesting phenomena in contemporary Israeli cinema is the number and scope of films dealing with past traumatic events - events and experiences that were repressed or insufficiently mourned, such as the memory of the Holocaust, war traumas, the losses entailed by the experience of immigration, and the trauma of the Israeli occupation and victimization of the Palestinian people. (...) Traumatic events from Israeli society's past are represented as the private memory of distinct social groups - soldiers, immigrants, women, queers - and not as collective memory, as lived and practiced tradition that conditions Israeli society. These films are a kind of lieux de mémoire - realms of memory - that preserve and house repressed traumatic events that have been denied entry into the nation's historical narrative. This detachment from national collective memory pulls the films into a world marked by a persistent blurring of the historical context and by private and subjective impressions - a timeless world of dreams, fantasies, hallucinations, and myths. These groups feel duty-bound to remember the past, recasting repressed memories through the cinema in order to return and give meaning to their identity.

46 “A period is a historical unit of time within which the similarities and differences among films take on special importance in reference to the times.”



Falangistas cristãos: a eles é atribuída exclusivamente a culpa pelo massacre



Responsabilidade de Israel para com o massacre é encarnada na figura de Ariel Sharon.



Com o controverso *Kadosh* (1999), cinema israelense passa a ser reconhecido internacionalmente.

dade (...) caracterizado pelas verdades estabelecidas” (2010:13). Ainda no pensamento do pesquisador francês, ele ressalta “que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. (...) aquilo que não aconteceu (e por que aquilo não aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História” (Ibidem: 32). Complementando o conceito de Ferro:

... as enquetes filmicas que lançam mão da memória e do testemunho oral são numerosas. O filme ajuda assim na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contêm além da memória conservada por nossas instituições. Desempenhando assim um papel ativo, em contraponto com a História oficial, o filme se torna agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização. (Ibidem: 11)

Nesse sentido, há de ressaltar o valor da atual cinematografia israelense por mostrar a complexidade sócio-política do país e como parcelas importantes da sociedade, embora com poder político cada vez mais diminuído, discordam do tal estado de guerra permanente e da maneira maquiavélica com a qual o governo emprega seu poderio diplomático, bélico e econômico na relação com as populações palestinas. OK, pode ser pouco para os militantes que estão lá dentro, vivendo a realidade. Mas essas obras jogam uma “luz” acerca dos fatos que contrasta cabalmente com a visão maniqueísta apresentada diariamente pela mídia internacional. Por exemplo, o pesquisador francês Guy Gauthier entende que “os documentaristas israelenses são obcecados pela Palestina, pela paz, pela co-habitação...”⁴⁷ (2008: 348).

Outro pesquisador francês, Raphaël Nadjari, realizou um estudo audiovisual sobre a cinematografia de Israel que resultou no filme *Une Histoire du Cinéma Israélien* (França, 2009, volume 1: 103 min; volume 2: 106 min). Nadjari entende que o cinema do país caminha num sentido que “obriga ao reconhecimento do outro, do seu sofrimento, de sua história. É o fim da ignorância: deve-se ver o outro nos olhos, reconhecer o sofrimento do povo palestino”⁴⁸ (2009: entrevista contida no livreto que acompanha a edição francesa do filme).

O cinema israelense, por mais que se questione sua falta de veemência no trato da questão Palestina, não endossa visões que dominam os meios de comunicação e o cinema, sobretudo o norte-americano. Não se pode

47 “On comprendra que les documentaristes israéliens soient obsédés par la Palestine, la paix, la co-habitation...”

48 “... oblige à la reconnaissance de l’Autre, de sa souffrance, de son histoire. C’est la fin de l’ignorance: on doit regarder l’Autre dans les yeux, reconnaître la souffrance du peuple palestinien.”

falar que filmes como *Valsa com Bashir* e tantos outros produzidos recentemente compactuem com a visão desoladora apresentada por Edward Said, palestino radicado nos EUA e autor do clássico *Orientalismo*:

Um aspecto do mundo eletrônico pós-moderno é que houve um reforço dos estereótipos pelos quais o Oriente é visto. A televisão, os filmes e todos os recursos da mídia têm forçado as informações a se ajustar em moldes cada vez mais padronizados. No que diz respeito ao Oriente, a padronização e os estereótipos culturais intensificaram o domínio da demonologia imaginativa e acadêmica do 'misterioso Oriente' do século XIX. (...) o Oriente Médio é agora identificado com a Política da Grande Potência, a economia do petróleo e a dicotomia simplista entre um Israel democrático e amante da liberdade e os árabes malvados, totalitários e terroristas; as chances de uma visão clara do que dizemos ao falar sobre o Oriente Próximo são deprimidamente pequenas. (2008: 58)

Sobre o cinema, Edgar Morin lembra que “Hollywood é uma criação de pequenos judeus imigrados do leste europeu que viviam de pequenas profissões” (2007:101). O autor nomeou os migrantes e os estúdios por eles criados: “Adolphe Zukor funda a Paramount, Carl Laemmle a Universal, os irmãos Warner a Warner Bros, Louis B. Mayer e Samuel Goldwin a Metro Goldwin-Mayer, Willian Fox a 20th Century Fox, Harry Cohn a Columbia...” (Ibdem). O cinema de Hollywood, de acordo com Robert Stam e Ella Shoat, foi e continua sendo o principal disseminador do “eurocentrismo”, ideologia que procura naturalizar o mito da supremacia branca e ocidental frente ao resto do mundo. Movimento que, segundo os autores, conseguiu até criar uma hierarquia de valores humanos: “no ápice estavam os americanos e europeus, logo abaixo se localizavam os israelenses, na sequência, os aliados árabes e, abaixo de todos na escala, estavam os inimigos árabes. (...) a mensagem subliminar enviada pela mídia: a cultura do Terceiro Mundo não tem nenhum valor que um europeu (incluindo europeus honorários) deva respeitar” (2006: 191).

Há de ressaltar que os próprios judeus foram alvos de campanhas difamatórias pesadas e que as produções norte-americanas serviam de contraponto na batalha da informação e representação antes e durante a II Guerra Mundial. Exemplo emblemático nesse sentido é o filme *O Judeu Süß* (*Jud Süß*, Veit Harlan, Alemanha, 1940, 98 min), que contou com a interferência direta do ministro da Propaganda Nazista, Joseph Goebbels, em sua produção. A obra procurava reforçar dois estereótipos judeus: o do subumano confinado ao guetto e do depravado que pratica a usura na busca desenfreada por lucros (Ferro, 2010: 133 e 134). Outros exemplos de filmes que atacavam a imagem dos judeus são: *Robert und Bertram* (Hans Zerlett, Alemanha, 1939), *Die Rothschilds. Aktien auf Waterloo* (Erich Waschneck, Alemanha, 1940, 97 min) e *Der Ewige Jude* (Fritz Hippler, Alemanha, 1940, 62 min) (Shaheen, 2009: 11).

Apesar disso, a indústria cinematográfica norte-americana acabou tornando-se uma ferramenta fundamental para a causa sionista antes e depois da criação do Estado de Israel, naturalizando estereótipos que, como diz Jack Shaheen, “vilipendiavam um povo”⁴⁹ (2009:1). Estudioso acerca da representação dos povos do Oriente Médio na mídia norte-americana, Shaheen, em sua obra na qual analisa cerca de mil filmes produzidos em Hollywood que abordam a temática árabe, é taxativo ao afirmar que o cinema *yankee* pratica uma “sistemática e penetrante (...) degradação e desumanização de um povo”⁵⁰ (Ibdem: 7).

49 “Hollywood vilifies a people...”

50 “... cinema’s systematic, pervasive, and unapologetic degradation and dehumanization of a people.”



O cinema antissemita tem como símbolo o filme alemão *Jud Süß*(1940).

Vistos pelas lentes distorcidas de Hollywood, os árabes parecem diferentes e ameaçadores. Projetado junto com questões raciais e religiosas, os estereótipos são profundamente enraizados no cinema norte-americano. De 1896 até hoje, os realizadores tem coletivamente indicado os árabes como inimigo público número 1 – brutais, desalmados, não civilizados fanáticos religiosos e loucos por dinheiro, ‘outros’ culturalmente empenhados em aterrorizar os civilizados ocidentais, especialmente os cristãos e os judeus. ⁵¹(Ibdem: 8)

As estereotipagens podem ser escancaradas - como na animação *Aladdin* (Ron Clements e John Musker, EUA, 1992, 90 min) dos Estúdios Disney, e no clássico da pancadaria, estrelado por Chuck Norris, *Comando Delta* (*The Delta Force*, Menahem Golan, EUA, 1986, 125 min) -, ou aparecer tacitamente. Exemplo deste último estilo é o filme que inaugura a franquia *Indiana Jones, os Caçadores da Arca Perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, EUA, 1981, 115 min) de Steven Spielberg. Stam e Shoat pontuam que o *blockbuster* “revela um substrato judaico escondido, mesmo na ausência de personagens judeus”. “Libertando a antiga arca de origem hebraica da posse ilegal dos egípcios, o herói americano também a resgata do sequestro nazista, reforçando alegoricamente a solidariedade entre americanos e judeus contra os nazistas e seus colaboradores árabes” (2006: 317).

Além de não seguir a linha ideológica desenvolvida por seus “patrícios” que comandam expressiva parte da indústria cinematográfica nos EUA – onde a população judia é maior do que em Israel -, o novo cinema israelense tampouco pode ser apontado como mais uma das ferramentas ideológicas do famigerado *Lobby*

51 Seen through Hollywood’s distorted lenses, Arabs look different and threatening. Projected along racial and religious lines, the stereotypes are deeply ingrained in American cinema. From 1896 until today, filmmakers have collectively indicted all Arabs as Public Enemy #1 - brutal, heartless, uncivilized, religious fanatics and money-mad “others” bent on terrorizing civilized Westerners, especially Christians and Jews.

*Judeu*⁵². Movimento de alcance mundial, mas de influência decisiva nos Estados Unidos, praticam um intenso patrulhamento ideológico sobre políticos, acadêmicos e a mídia. Suas entidades mais conhecidas na América do Norte são a AIPAC (*The American Israel Public Affairs Committee*)⁵³ e a ADL (*Anti-Defamation League*)⁵⁴. Além dessas, há de se ressaltar o competente e eficaz trabalho desenvolvido pela agência de relações públicas do Governo de Israel, o *Hasbara*⁵⁵, cuja onipresença global, em parceria com as comunidades espalhadas pelo mundo, não deixa sem resposta nenhum tipo de crítica que se faça a atuação do Estado de Israel, desde as chauvinistas que encarnam um abjeto antissemitismo e que pregam o fim do Estado Judeu até as manifestações de solidariedade à tragédia Palestina, dentro e fora dos territórios ocupados – onde vivem cerca de 3,5 milhões de refugiados e seus descendentes.

“... eis-me aqui enfim traidor dos judeus por ter manifestado minha compaixão pelos palestinos que sofrem as misérias e humilhações de uma ocupação”, desabafou Edgar Morin, descendente de judeus convertidos, os marranos, depois de sofrer intensa campanha difamatória e enfrentar processos judiciais movidos pela *associação France-Israël* após publicar o artigo “*Israël-Palestine: le cancer*” no jornal *Le Monde* de 04 de junho de 2002. “Nada sou, portanto, senão uma das inúmeras vítimas da histeria política, a verdadeira histeria de guerra que vê no não-conforme um inimigo, e no inimigo um monstro de ignomínia” (2007: 7–9).

Judeu, filho de sobreviventes do Gueto de Varsóvia e dos campos de concentração, que perdeu todos seus demais parentes durante o genocídio nazista, Norman Filkenstein entende que as entidades que praticam o *lobby* usam do passado sofrido do povo hebreu para auferir vantagens políticas e econômicas, além de justificar as ações violentas cometidas contra a população palestina. “O Holocausto provou ser uma indispensável bomba ideológica. Em seus desdobramentos, um dos maiores poderes militares do mundo, com uma horrenda reputação em direitos humanos, projetou-se como um Estado ‘vítima’, da mesma forma que o mais bem-sucedido grupamento étnico dos Estados Unidos adquiriu o status de vítima. Dividendos consideráveis resultam dessa falsa vitimização – em particular, imunidade à crítica, embora justificada. Os que usufruem dessa imunidade, eu poderia acrescentar, não escapam à típica corrupção moral que faz parte dela” (2006: 13). A fama internacional e seu ativismo contra as políticas de Israel e a atuação do *lobby judeu* levaram Filkenstein a sofrer campanhas severas de demonização por uma parte da comunidade judaica norte-americana, que lhe atribuiu o título nada honroso de “*self-hatred jewish*” e que procura prejudicá-lo em sua atuação profissional – tal como mostrado no documentário *American Radical – The Trials of Norman Filkenstein* (David Ridgen e Nicolas Rossier, EUA, 2009, 84 min).

Enfim, essa brevíssima descrição acerca de uma parte da complexidade da querela geopolítica, que há mais de 60 anos praticamente todos os dias ocupam os noticiários de todo o planeta, serve apenas para ressaltar o papel fundamental que o cinema israelense tem cumprido ao demonstrar que nem todos que vivem naquele pequeno país - que se transformou em potência agrícola, tecnológica, militar e cultural em tão pouco tempo de

52 Sobre este assunto, ver: Mearsheimer, John J. & Walt, Stephen M. *The Israel Lobby and U.S Foreign Policy*, e Chomsky, Noam & Pappé, Ilan *Clusters of History: U.S. Involvement in the Palestine Question, in Gaza in Crisis - Reflections on Israel's War against the Palestinians*.

53 www.aipac.org

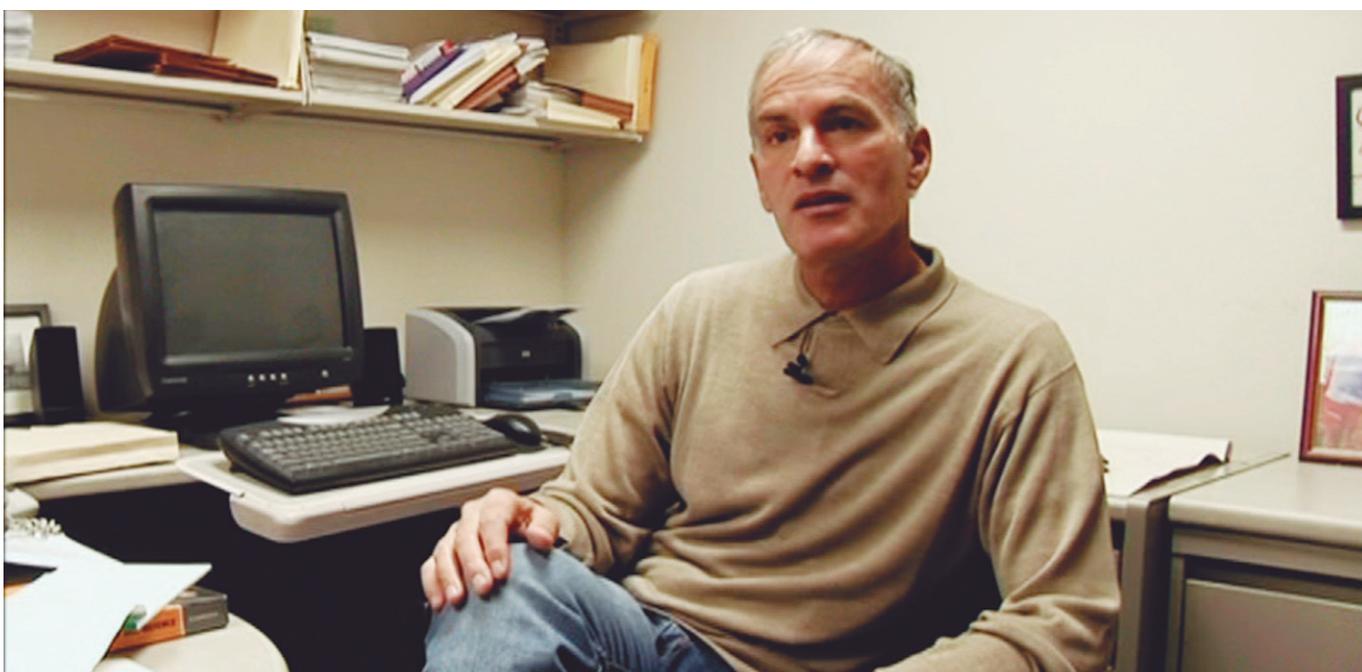
54 www.adl.org

55 www.hasbara.com

existência – compactuam com a tragédia que está sendo levada a cabo contra os povos palestinos, o que também, há de se dizer, é fruto de muita omissão e de interesses políticos pouco solidários de seus “irmãos” árabes.

Não se vê no cinema israelense atual – pelo menos nas obras as quais este pesquisador pode ter acesso – a dicotomia simplista entre o israelense “democrata” e o palestino “terrorista”. Os filmes não se prestam a fazer simplesmente mais do mesmo. Seu valor está justamente em trazer toda a complexidade da situação, os interesses e os atores desconhecidos que atuam nessa arena do conflito Israel-Palestina, para a tela do cinema e, a partir daí, para o mundo por meio de festivais, da internet e, às vezes, pela distribuição da indústria do entretenimento.

É fato que muitos dos filmes focam na própria insatisfação, geralmente traumática, dos israelenses. Mas reconhecer e explicitar o absurdo da “guerra sem fim” não deixa de ser um mérito de filmes como *Valsa com Bashir*, *Beaufort*, *Lebanon* e *Kippur* (Amos Gitai, Israel e França, 2000, 117 min) – para ficar naqueles de maior reconhecimento internacional em função de seu elevado valor artístico. É por meio do cinema que seis jovens garotas puderam contar seus desafios morais de, aos 18 anos, atuar militarmente nos territórios ocupados, dificultando terrivelmente a vida e o direito de ir e vir dos palestinos, inclusive de jovens, como elas,

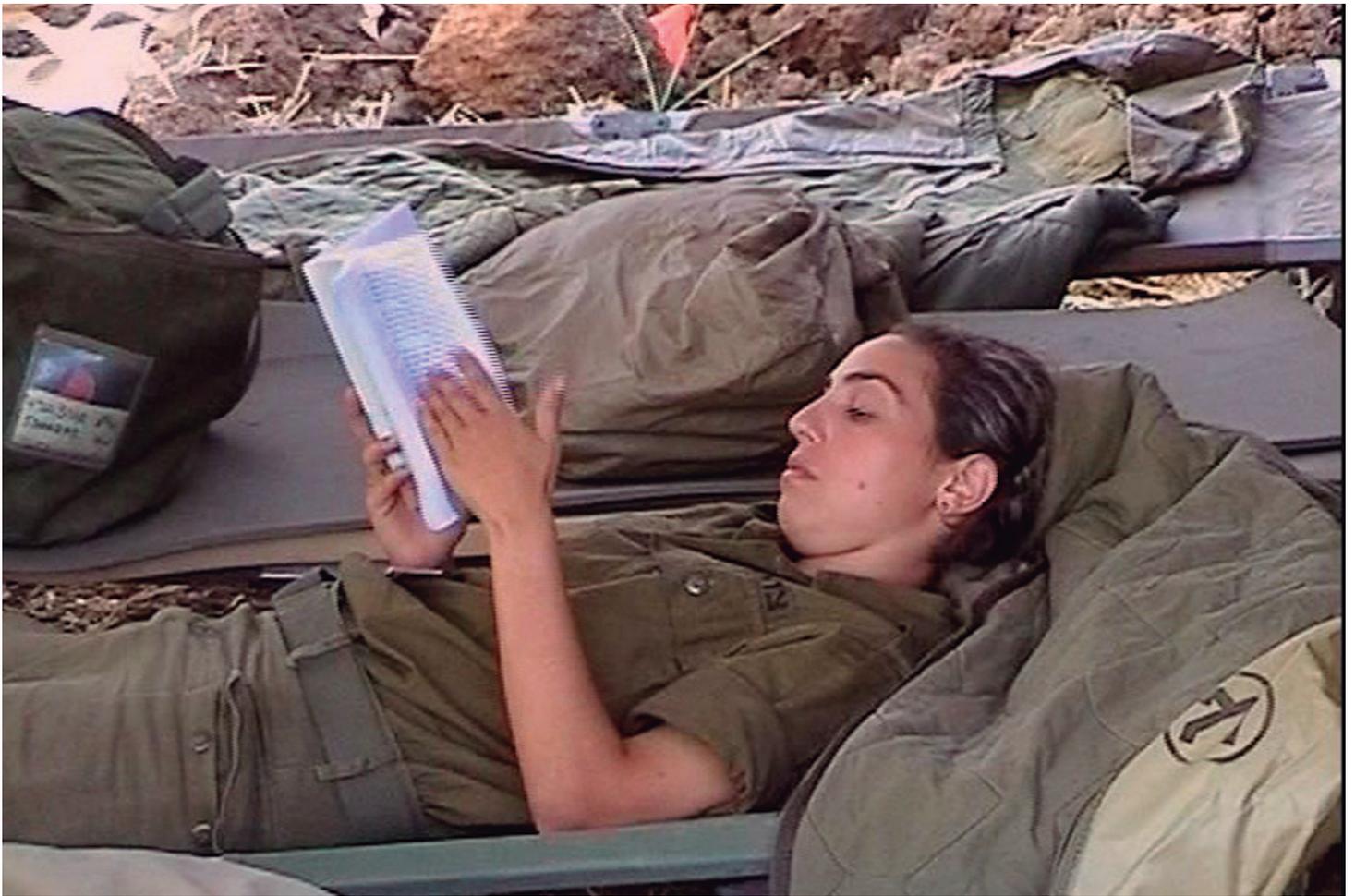


Filkenstein: “*self-hatred jewish.*”

grávidas. Essa visão profundamente crítica é o que se tem no documentário *To see if I'm smiling* (Israel, 2007, 60 min), da diretora e ex-soldada Tamar Yarom. Ainda que sem voz, as agruras dos palestinos estão presentes lado a lado com os dilemas das ex-combatentes.

Um trauma de família é exposto em *Blood Relation* (Israel, 2009, 75 min), no qual a cineasta Noa Bem Hagai vai em busca das primas nascidas do relacionamento entre uma tia judia e um palestino - o casal havia fugido para viver na Cisjordânia nos anos 1950. O reencontro com o passado familiar leva a vários questionamentos acerca da ocupação israelense nos territórios palestinos, principalmente as dificuldades econômicas e de se ter acesso a serviços essenciais.

Já Yariv Mozer documentou sua participação na segunda Guerra do Líbano, em 2006, e produziu o filme *My First War* (Israel, 2008, 85 min). Trata-se de uma visão aterradora acerca da operação que pretendia destruir



Desânimos de soldados israelenses em *My First War* (2008): reconhecendo a derrota.

as forças do grupo terrorista Hezbollah, na qual fica patente o desânimo dos soldados, e até de comandantes, tanto com a falta de sentido da ofensiva como com a falta de coordenação, o que os expunha constantemente ao perigo. No filme se vê soldados do poderoso *IDF* admitindo a derrota na guerra.

Também é possível ver a questão do conflito Israel-Palestina sendo apresentada juntamente de outras questões caras aos grupos minoritários no país. É o caso de *Bubble* (Eytan Fox, Israel, 2006, 117 min), no qual o conflito é o pano de fundo da história que conta a relação homossexual – tema recorrente no atual cinema do país – entre um soldado do *IDF* e um palestino mulçumano que vivia ilegalmente em Tel Aviv.

Já em *Lemmon Tree* (Eran Riklis, Israel, 2008, 106 min) o papel da mulher em ambas sociedades é abordado juntamente com a questão da ocupação israelense e a construção da “cerca de segurança” que isola áreas palestinas tidas como perigosas. A trama principal do filme gira em torno da luta de uma palestina viúva para manter as terras onde sua família plantava limões há gerações, e que estava ameaçada quando uma autoridade israelense tornou-se sua vizinha.

A alegada falta de veemência está longe de ser característica da obra do documentarista Avi Mograbi, com seus filmes originais e debochados que acusam abertamente o governo, o exército, os religiosos ortodoxos e outros segmentos do *establishment* direitista de serem criminosos por conta da ocupação dos territórios palestinos e por alimentarem a beligerância na sociedade israelense. Entre seus clássicos documentários político-cômicos de questionamento cáustico está *Happy Birthday Mr. Mograbi* (Israel, 1999, 77 min), *August: a*



Palestinos sem direito de 'ir e vir' são representados em *Checkpoint* (2003).

Em *Defamation* (2009), Shamir desnuda as organizações que praticam o *lobby judeu*.



Moment Before the Eruption (Israel, 2002, 72 min), *Pour Un Seul de Mes Deux Yeux* (Israel, França, 2005, 110 min) e *Z32* (Israel, França, 2008, 81 min).

Questionar incisivamente a geopolítica israelense e também a atuação dos grupos do *lobby judeu* nos Estados Unidos foi o objetivo de Yovav Shamir, no provocativo documentário *Defamation* (Israel, 2009, 91 min). Shamir mostra, de forma bem humorada, o que está por trás das mobilizações dos grupos que atuam na linha definida por Filkenstein como *A Indústria do Holocausto* – o próprio pesquisador é entrevistado no filme – e revela o quanto de mito existe no tão propalado antissemitismo por organizações como a ADL, que basicamente é desmascara pelo filme.

Já o primeiro documentário de Shamir é um exemplo de que o cinema de Israel é sim capaz de dar voz e mostrar mais diretamente o flagelo palestino. Em *Checkpoint* (Israel, 2003, 80 min), o cineasta emprega a técnica do cinema direto para mostrar como a implantação dos *checkpoints* estava tornando inviável a vida dos



Em *Promesses* (2000), a promoção de encontro entre crianças palestinas e israelenses.

Star Hotel (2006) mostra a vida precária de palestinos que trabalham como ilegais em Israel.



palestinos. Shamir consegue evidenciar a falta de critério dos soldados, a arbitrariedade sem sentido e como os cidadãos árabes – velhos, mulheres grávidas, doentes, crianças – eram aviltados em seus direitos por conta da paranoia israelense com a segurança. Todos pagavam pelo radicalismo desesperado-irracional de alguns terroristas. Shamir mostrou o processo de isolamento físico dos palestinos ainda em seu começo – talvez prevendo que tudo iria ficar muito pior, como de fato aconteceu.

O isolamento físico das populações palestinas também é tema do filme *Mur* (Israel, França, 2004, 100 min), de Simone Bitton, israelense descendente de judeus marroquinos. A cineasta mostra o processo de construção do muro – que o governo israelense designa eufemisticamente como “cerca de segurança” – ao longo do que seria a fronteira de Israel com a Cisjordânia. São 760 quilômetros de uma barreira com oito metros de altura severamente vigiada. Empregando um tom humanista em que procura mostrar a insatisfação de muitos israelenses com a separação física entre dois povos que por séculos conseguiram conviver em paz na região, o documentário

de Bitton brilha ao mostrar os palestinos que, sem alternativas, trabalham na construção da barreira que iria isolá-los de seus parentes e amigos.

A falta de alternativas laborais aos palestinos é também tema de *9 Star Hotel* (Israel, 2006, 72 min), de Ido Haar. Trata-se de um documentário completamente dedicado a dar voz e mostrar a realidade de palestinos que atravessam a “cerca de segurança” para trabalhar como ilegais na construção civil israelense. Vivendo as noites escondidos em pequenos barracos no alto de montes e em regime de solidariedade, os trabalhadores convivem diariamente com o temor de serem pegos pela polícia israelense e, presos, perder a precária fonte de sustento de suas famílias que ficaram nos territórios ocupados. Cenas do desespero dos “peões” com a batidas policiais noturnas são o ponto alto do documentário, cujo nome, *9 Star Hotel*, procurar ironizar a realidade frágil dos viveres dos ilegais em contraste com a obra do hotel de altíssimo luxo no qual alguns deles trabalham.

Também não se pode deixar de falar dos filmes de temática abertamente pacifista, que tem no documentário *Promesses* (Justine Shapiro, B.Z. Goldberg, Israel, 2000, 106 min) seu representante mais evidente, já que foi nomeado ao Oscar de melhor documentário de 2002. O filme procura captar a visão de sete crianças israelenses e palestinas – entre órfãos, religiosos ortodoxos, laicos - acerca do conflito. No fim promove um tocante encontro no qual crianças judias são levadas a conhecer um jovem palestino na Cisjordânia. Não faltam lágrimas no filme que procura demonstrar que é possível sim o entendimento entre as partes, sobretudo quando ainda não estão envenenadas pelo ódio mútuo tão propalado pelas autoridades e pela mídia.

Outro exemplo de filme que procura retratar o entendimento entre as partes e o esforço mútuo visando o fim das hostilidades e do conflito é *Encounter Points* (Israel, EUA, 2006, 85 min), de Ronit Avni e co-dirigido pela brasileira Júlia Bacha. A obra retrata o trabalho do *The Parents Circle*⁵⁶, também conhecido como fórum das famílias israelo-palestinas enlutadas, formada exclusivamente por pais que perderam seus filhos nas décadas de conflito.

O filme apresenta a dificuldade dessas pessoas – que talvez fossem as que mais deveriam estar consumidas pelo ódio contra a outra parte – em promover uma visão conciliadora, que fuja do maniqueísmo fácil que só torna o conflito uma realidade impossível de ser terminada. Este pesquisador teve a oportunidade de conhecer *in loco* o trabalho do *Parents Circle* em 2006 e é um alento ver um documentário que leve para fora das fronteiras israelenses a visão de pessoas tão engajadas em promover a tolerância e em demonstrar que a convivência não é só apenas possível como uma necessidade imperiosa.

Mostrar as iniciativas, opiniões e histórias que não frequentam a mídia tradicional é um dos grandes méritos do cinema israelense dos anos 2000. Trata-se de uma realidade que é escamoteada deliberadamente por aqueles que não têm nenhum interesse no fim do conflito – nesse sentido, vale conferir o documentário norte-americano *Peace, Propaganda and Promised Land* (Sut Jally e Bathsheba Ratzkoff, EUA, 2004, 80 min).

Assim como o *Parents Circle*, dezenas de outras instituições em Israel e na Palestina trabalham pelo entendimento e paz na região. De acordo com um dos mais conhecidos destes, o *Gush Shalom*⁵⁷ do incansável ativista Uri Avnery, são cerca de 70 os grupos que atuam ativamente hoje em dia em Israel e na Palestina em

56 www.theparentscircle.org

57 www.gush-shalom.org



Israelenses e palestinos que perderam seus filhos no conflito trabalham lado a lado pela paz em *Encounter Points* (2006).

prol do respeito mútuo, pelo fim da ocupação israelense nos territórios ocupados e pela criação – tal como previsto pela ONU em 1947 – de dois países capazes de conviver sem animosidades.

O cinema é a forma atual de dar voz a essas contracorrentes e levá-las ao mundo. Trata-se de um típico embate culturalista tal como definido por John Fiske: “A cultura é a luta pelas significações assim como a sociedade é a luta pelo poder”⁵⁸ (1989: 20).

58 “Culture is a struggle for meanings as society is a struggle for power.”



CONSIDERAÇÕES FINAIS



“Se o real não é um pensamento, como o pensamento poderia apreendê-lo sem dificuldade e sem limites ? Assim, o real sempre tem a última palavra : é o que impede que qualquer discurso jamais o designe adequadamente.”

“A verdade ? Que cientista, hoje, pretenderia conhecê-la ? Que artista ainda se preocupa com ela ? E quantos filósofos chegam ao ponto de dizer que ela não existe, que nunca existiu, que é a última ilusão de que temos de nos libertar?”

André Comte-Sponville¹

Não. Definitivamente não se pode atribuir um caráter revolucionário ao filme *Valsa com Bashir*. Por outro lado, não há como negar que a obra israelense seja um marco na história do cinema documental. Afinal, ao radicalizar tendências que vinham constituindo-se há décadas de forma marginal, o filme, por seu sucesso e repercussão crítica e acadêmica, acabou por consolidar a estruturação de narrativas não-ficcionais baseadas em elementos da subjetividade de seus personagens - alcançando resultados sem precedentes ao fazer isso de forma casada com o uso da técnica da animação. Ademais, há de se mencionar que tal resultado foi obtido a partir da representação de personagens que vivem uma realidade onde as questões da memória, do trauma e da culpa sobressaem-se, muitas vezes de forma contraditória, na conformação identitária nacional israelense.

Embora dentre suas 15 premiações internacionais, somente uma tenha sido reconhecendo-o expressamente como documentário, *Valsa com Bashir* tornou-se paradigma de um novo estilo de cinema não-ficcional que o jornal francês *Le Monde* entende como resultado da “hibridização entre a animação e o documentário”² (18/03/2011). Não por outro motivo, o filme israelense foi a inspiração do Festival do Filme de Animação de Annecy, na França, em 2009³. “O que se viu com *Valsa com Bashir* é que a animação não é necessariamente sinônimo de ficção⁴”, escreveu a crítica Sophie Bourdais, do site *Télérama*, à época.

Valsa com Bashir também foi o mote de outro evento realizado na França. Em março de 2011, o *Forum des images*, entidade vinculada à prefeitura parisiense, promoveu o festival *O Documentário Animado : verdade ou mentira*⁵. O filme israelense foi tema de debate e a imagem animada de Ari Folman figurava em todas as peças publicitárias do evento, que contou com a exibição de 27 filmes, sendo quatro longas-metragens.

Dois dos longas exibidos em Paris reafirmam a tendência consagrada por *Valsa com Bashir* de utilizar a animação para trazer à realidade imagética a subjetividade dos personagens representados. Um deles – também exibido no festival *É Tudo Verdade* do ano passado – é teuto-iraniano *A Onda Verde* (*The Green Wave*, Ali Samadi Ahadi, 2010,

1 2003: 504 e 623.

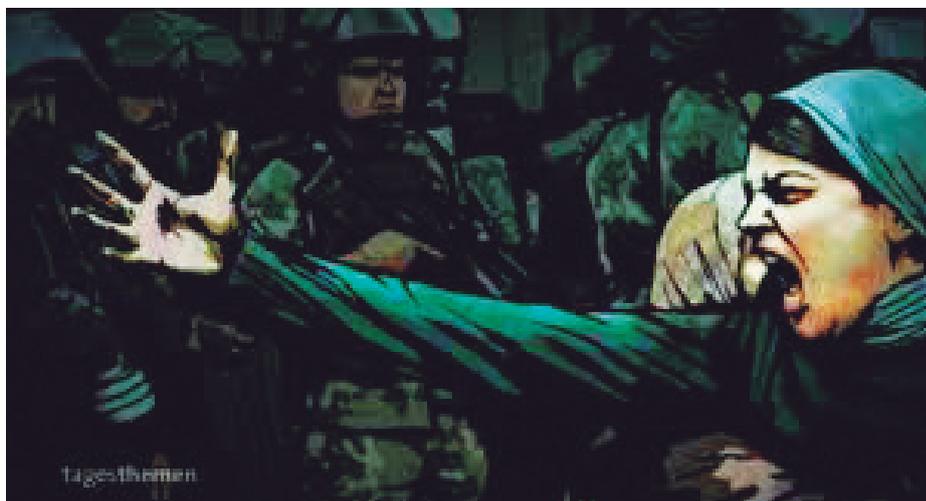
2 “l’hybridation de l’animation et du documentaire.”

3 Festival Du Film D’animation Annecy 09 - informações obtidas pelo site www.annecy.org

4 “On l’a vu avec ‘Valse avec Bachir’, l’animation n’est pas forcément synonyme de fiction.” Obtido em <http://www.telerama.fr/cinema/docu-fiction-et-animation-les-joies-du-melange-des-genres-2,56752.php>

5 Le Documentaire Animé: Vrai ou Faux. Informações em <http://www.forumdesimages.fr/fdi/Festivals-et-evenements/Archives-Festivals-et-evenements/Archives-Festivals-et-evenements-saison-2010-2011/Le-documentaire-anime-vrai-ou-faux>

Em *A Onda Verde* (2010), a animação ajuda a contar a história das manifestações contra o resultado das eleições no Irã em 2009.



80 min). O filme conta a história do movimento que tomou as ruas de Teerã por conta do resultado, supostamente fraudado, das eleições de 2009 que reconduziram Mahmoud Ahmadinejad à presidência iraniana.

O filme mescla entrevistas de manifestantes, blogueiros e pensadores iranianos com imagens captadas por câmeras de telefone celular e com as animações que procuram reproduzir a violência da repressão empregada pela Guarda Revolucionária contra o movimento – maior no país desde a Revolução islâmica de 1979. As imagens animadas cobrem os relatos de pessoas que foram presas, torturadas e que sofreram até abuso sexual. São cenas fortes que, além de não existirem em arquivo, ressaltam o aspecto mais bárbaro da polícia política do Estado teocrático xiita.

Outra exibição bastante comentada no festival foi a do filme colombiano *Pequenas Voces* (Jairo Eduardo Carillo e Oscar Andrade, 2010, 76 min). A obra é um alargamento de um curta-metragem produzido pelos diretores em 2004. Completamente animado, o documentário tem uma estratégia narrativa semelhante ao já citado *A is for Autism*, só que no plano político em vez do sanitário.

Carillo e Andrade animaram as ilustrações feitas por quatro jovens (entre 8 e 13 anos) que viviam como refugiados em seu próprio país depois de serem expulsos pela guerrilha colombiana, as FARC, das propriedades agrícolas em que viviam. Os jovens falam acerca da realidade violenta em que viviam e também de seus sonhos e esperanças. Relatos que ganharam vida a partir de seus próprios desenhos e que viraram um documentário animado em terceira dimensão (3-D).

Também vale lembrar que a animação também deu vida aos pensamentos e reminiscências de outra história de judeus que vivem os traumas do Holocausto por conta das experiências de seus pais, só que no contexto da comunidade judaica de Toronto, no Canadá. No filme *I Was a Child of Holocaust Survivors* (Canadá, 2010, 15 min), a cineasta Ann Marie Fleming – num estilo que lembra o franco-iraniano *Persépolis* – contou a história de Berenice Eisenstein, que escreveu, em 2006, sua autobiografia em formato de *graphic novel*, na qual revela o peso de viver em torno de pessoas que transformaram o trauma de viver o horror nazista em parte de suas identidades.

Em suma, a pergunta feita no nome do festival parisiense, “*verdade ou mentira?*”, é respondida pelas próprias obras exibidas que, mesmo abdicando em parte ou totalmente do “efeito realidade” possibilitado pela imagem fotográfica, não abrem mão do vínculo com o mundo histórico, no caso priorizando a subjetividade e a individualidade dos sujeitos que vivem neste mundo histórico. Uma teorização elaborada pelo pesquisador norueguês Gunnar Strom desmonta a aparente contradição que pode existir entre o documentário e animação :



Desenhos de crianças traumatizadas pelo conflitos na Colômbia ganham vida em *Pequenas Vocês* (2010).

Se examinarmos de perto a questão da incompatibilidade entre a animação e o documentário, nos daremos conta de que os dois termos se aplicam em níveis diferentes : a animação é um termo técnico relativo a um método de produção de filmes ; enquanto o documentário é uma noção conceitual que diz respeito a representação da realidade, portanto como conteúdo da obra cinematográfica. Consequentemente, seria possível teoricamente que um produto seja ao mesmo tempo um desenho animado, sob o ponto de vista técnico, e um documentário, no que concerne ao seu conteúdo. ⁶ (Apud Maghâmi, 2008)

Longe de ser um conflito, a simbiose entre o documentário e a animação abre novas possibilidades em termos de linguagem, narrativas e conteúdo para o cinema não-ficcional, o que pode, além da expansão estética, tornar os documentários mais atrativos para outros públicos e, conseqüentemente, torná-los mais lucrativos e sustentáveis. “Essas novas tecnologias emergentes estão realmente expandindo o vocabulário do que a não-ficção é e pode ser, e isso é muito excitante” ⁷, avaliou o cineasta Brett Morgen (Apud Adams, 2009 : 24).

Usar imagens totalmente construídas e estruturar um discurso sobre a realidade baseado na subjetividade não é relativizar nem ignorar a verdade. Como ressalta o filósofo Comte-Sponville, a verdade é “uma abstração (a verdade não existe : só há fatos e enunciados verdadeiros). Mas somente essa abstração nos permite pensá-la” (2003 : 622). E o documentário, sobretudo neste século XXI, tem procurado novas maneiras de abstrair e representar uma verdade – tal como outras áreas do pensamento e das expressões artísticas já faziam desde a primeira metade do século passado.

O que não dá mais é aceitar o antigo postulado que amarrava o cinema documentário a uma noção ingênua de transmitir a realidade e verdade tal como são naturalmente, aparte da condição humana de quem realiza a obra. Nesse sentido, vale o pensamento de Stella Bruzzi, que vê uma incongruência lógica nessa clássica ontologia da não-ficção, já que há uma “impossibilidade nesse objetivo” ⁸ (2006 : 7) : “todo filme de não-ficção é

6 Si nous examinons de près la question de l’incompatibilité entre l’animation et le documentaire, nous nous apercevons que les deux termes s’appliquent à des niveaux différents : l’animation est un terme technique relatif à une méthode de production de film ; tandis que le documentaire est une notion conceptuelle portant sur la représentation de la réalité, donc sur le contenu de l’œuvre cinématographique. Par conséquent, il serait possible théoriquement qu’un produit soit à la fois un dessin animé, du point de vue technique, et un documentaire, en ce qui concerne son contenu.

7 “These new emerging technologies are really expanding the vocabulary of what nonfiction is and can be, and it’s pretty exciting.”

8 “... impossibility of this aim.”

assim condenado a ser incapaz de estar à altura de sua intenção, então o documentário torna-se aquilo que você faz quando você fracassou”⁹ (Ibidem : 6).

Entretanto, o fato das novas experiências do documentário de certa forma rejeitarem os postulados clássicos, encarnados no ideal de transparência, não quer dizer a força realista do estilo cinema direto esteja morto ou superado. É o que fica patente nos 114 segundos finais de *Valsa com Bashir* — imagens fotográficas que foram fundamentalmente complementares à experiência “lisérgica” que domina a obra.

O cinema direto continua representando histórias relevantes e alcançando resultados notáveis. É o caso do já citado *Checkpoint* (2004), de Yoav Shamir, com suas imagens acachapantes mostrando o processo de “guetização” ao qual as populações palestinas vem sendo progressivamente submetidas. Ou o documentário de Rachel Boyton *A Crise é a Nossa Marca (Our Brand is Crisis)*, EUA, 2005, 87 min), na qual acompanhou a campanha de Gonzalo Sánchez de Lozada à presidência da Bolívia em 2002, revelando o poder dos marqueteiros norte-americanos em manipular a mídia local, demonizando o indígena Evo Morales e criando a sensação de crise apocalíptica, o que levou à eleição do candidato que falava um espanhol com sotaque *yankee* — e que acabou derrubado do poder depois de impor uma série de medidas neoliberais que culminaram na privatização da água.

No Brasil o cinema direto produziu obras espetaculares na última década, como *Estamira* (Marcos Prado, 2004, 121 min). A produção acompanhou o cotidiano da catadora de lixo *Estamira* Gomes de Souza, então com 63 anos, esquizofrênica, carismática e cheia de filosofias sobre a vida, enquanto trabalhava junto de outros excluídos num aterro sanitário do Rio de Janeiro. Exemplo de como a subjetividade pode ser alcançada inclusive pelo estilo que mais pregou a objetividade outrora.

João Moreira Salles também produziu dois célebres documentários em estilo direto na última década. Em um deles mostrou o dia-a-dia de ensaios, turnês e concertos do pianista erudito Nelson Freire (Brasil, 2003, 102 min), revelando a consagração internacional de um brasileiro no mundo das finas artes — constantemente convidado para ser solista das mais prestigiosas orquestras do mundo —, uma historia que poucos no país, inclusive este pesquisador, sequer tinha ideia.

Já em *Entreatos* (Brasil, 2004, 117 min), Salles resgata a melhor tradição do cinema direto ao expor os bastidores da política, tal como a pioneira *Primárias* (1960), de Robert Drew. O cineasta acompanhou os últimos trinta dias de campanha do então candidato Luís Inácio Lula da Silva em 2002, quando finalmente alcançaria seu primeiro mandato. Procurando interferir o mínimo no andamento dos episódios que ocorriam frente a sua câmera, Salles conseguiu captar o jeito simples de Lula, meio malandro, meio bonachão, repleto de um carisma que se revelava na adoração quase divina que recebia por parte dos eleitores. Também retratou as famosas reuniões de articulação política, nas quais se destacavam figuras que viriam a entrar muito negativamente no imaginário nacional, como o ex-ministro José Dirceu.

Todas as experiências tratadas ao longo deste trabalho só reforçam o caráter de “conceito aberto” do cinema documentário. As possibilidades de se contar narrativas vinculadas ao mundo histórico são cada vez mais variadas, muitas vezes escapando da arbitrariedade de postulados clássicos, mas isso está longe de minar a credibilidade desse outro cinema. “O documentário jamais será realidade, mas isso não apaga ou invalida aquela realidade que está sendo representada”¹⁰, enfatiza Bruzzi (2006:6) .

9 “... all nonfiction film is thus deemed to be unable to live up to its intention, so documentary becomes what you do when you have failed.”

10 “... a documentary will never be reality nor will it erase or invalidate that reality by being representational.”

No fundo, por mais que a gama de estratégias na não-ficção tenham se ampliado significativamente nos últimos tempos, continua válido o pensamento de Bill Nichols, elaborado lá em 1983, quando da publicação de seu clássico texto “*A Voz do Documentário*” : “o documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a ‘realidade’” (2005 : 49).

Por fim, cabe ressaltar que o cinema israelense continua a apresentar pontos de vistas alternativos acerca do conflito com os palestinos - assim como em *Valsa com Bashir* e muitos dos filmes citados no capítulo anterior. Um exemplo recente é *Lipstikka* (Jonathan Sagall, Israel-UK, 2011, 90 min), que tem duas mulheres palestinas como protagonistas. As personagens, depois de anos de separação, reecontram-se em Londres quando passam a recordar a dor da juventude nos territórios ocupados. O filme causou polêmica em Israel, especialmente entre as comunidades mais conservadores, por ser outro a comparar a tragédia palestina ao Holocausto.



BIBLIOGRAFIA



Adams, Beige Luciano. **When Docs Get Graphic: Animation Meets Actually.** Em *Documentary*, edição de primavera de 2009. Páginas 22 – 26.

Alami, Sophie... [et al.]; tradução Luis Alberto S. Peretti. **Os métodos qualitativos.** Petrópolis: Vozes, 2010.

Arthur, Paul. **Jargons of Authenticity (Tree American Moments).** Em Renov, Michael (Edit). **Theorizing Documentary.** New York: Routledge, 2007.

Aufderheide, Patricia. **Documentary Film: A Very Short Introduction.** New York: Oxford University Press, 2007.

Aumont, Jacques & Marie, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema.** Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2009.

Baptista, Mauro & Mascarello, Fernando (orgs). **Cinema mundial contemporâneo.** Campinas: Papirus, 2008.

Barsam, Richard M. **Non-Fiction Film – A Critical History (Critical and Expanded).** Bloomington: Indiana University Press, 1992.

Bazin, André; tradução Hugo Sérgio Franco. **Ontologia da Imagem Fotográfica.** Em Xavier, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema: Antologia.** São Paulo: Graal, 2008.

Bem-Amin, Sholomo; traducción de Carlos Gómez. **¿Cuál es el futuro de Israel?.** Madrid: Suma de Letras, 2002.

Bergson, Henry.; tradução Paulo Neves. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

Bourdaís, Sophie. **Docu, fiction et animation: les joies du mélange des genres.** Artigo publicado no site *Telerama* em junho de 2009. Obtido em <http://www.telerama.fr/cinema/docu-fiction-et-animation-les-joies-du-melange-des-genres-2,56752.php>. Acessado em 20 de maio de 2011.

Bruzzi, Stella. **New Documentary.** New York: Routledge, 2006.

Buñuel, Luis; tradução Teresa Machado. **Cinema: Instrumento de Poesia.** Em Xavier, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema: Antologia.** São Paulo: Graal, 2008.

Burdeau, Emmanuel. **Réanimation.** Em *Cahiers du Cinéma*, número 635, junho de 2008. Páginas 26-30.

Carroll, Noël. **Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual.** Em Ramos, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema,** Volume II. São Paulo: Senac, 2004.

Chomsky, Noam & Pappé, Ilan. **Gaza in Crisis: reflections on Israel's War Against the Palestinians.** London: Penguin Books, 2010.

Comte-Sponville; tradução Eduardo Brandão. **Dicionário Filosófico.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Delage, Christian. **Cannes 2008.** Texto postado em 18/05/2008 no site

<http://cinoque.blogs.liberation.fr/waintrop/2008/05/le-documentaire.html>. Acessado em [20/05/2011](#).

Deleuze, Gilles; tradução Peter Pál Pelbart. **Conversações: 1972-1990**. São Paulo: Editora 34, 1992.

Dencker, Ada de Freitas Mainenti & Da Viá, Sarah Chucid. **Pesquisa Empírica em Ciências Humanas (com ênfase em comunicação)**. São Paulo: Futura, 2001.

Denos, Robert; tradução Teresa Machado. **O Sonho e o Cinema**. Em Xavier, Ismail (org). **A experiência do cinema: Antologia**. São Paulo: Edições Graal, 2008.

Ferro, Marc; tradução Flávia Nascimento. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

Finkelstein, Norman; tradução Vera Gertel. **A Indústria do Holocausto: Reflexões sobre a exploração do sofrimento dos judeus**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Image and Reality of the Israel-Palestine Conflict**. New York: Verso, 2003.

Fisk, Robert; tradução Vitor Paolozzi. **Pobre nação: as guerras do Líbano no século XX**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

Fiske, Jonh. **Television Culture**. London: Routledge, 1989.

Folman, Ari & Polonsky, David; tradução Pedro Gonzaga. **Valsa com Bashir: uma**

história da Guerra do Líbano. Porto Alegre: L&PM, 2009.

Gaffez, Fabien. **Valse avec Bachir – Tu n’as rien vu à Beyrouth.** Em *Positif*, nº 560-570, julho/agosto de 2008. Página 128.

Gauthier, Guy. **Le documentaire: un autre cinema.** Paris: Armand Colin, 2008.

Gertz, Nurith & Khleifi, George. **Landscape in Mist: Space and Memory in Palestinian Cinema.** Edinburgh: Edinburg University Press, 2008.

Gonçalo, Pablo. **Valsa com Bashir: experiência, Memória e Guerra.** Em *Doc On-Line*, nº 9, dezembro de 2010. Páginas 151-167. Obtido em www.doc.ubi.pt. Acessado em 02/02/2011.

Halbwachs, Maurice. Tradução Beatriz Sidou. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006.

Hall, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

Harvey, David. Tradução Adail Ubirajara e Maria Stela Gonçalves. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** Loyola: São Paulo, 2009.

Haywarth, Susan. **Cinema Studies: The Key Concepts.** New York: Routledge, 2006.

Huyssen, Andreas. Tradução de Sérgio Alcides. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

Jaafar, Ali. **A soldier's tale**. Em *Sight&Sound – The International Film Magazine*, volume 18, nº 12, dezembro de 2008. Páginas 30 -33.

Jung, Carl G... [et al.]; tradução Maria Lúcia Pinho. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. Organização e edição de Aniella Jafé. Tradução de Dora Ferreira da Silva. **Memórias, sonhos, reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2006.

Klawans, Stuart. **A History of Violence**. Em *Film Comment*, volume 44, nº 6, novembro-dezembro de 2008. Páginas 34-36.

Kracauer, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Kronish, Amy. **World Cinema: Israel**. Cranbury: Associated University Presses, 1996.

Lanski, Na'ama. **Drawing the Line: Art Therapy**. Em *Haaretz Magazine*, edição de 13/06/2008.

Laplanche, J. & Pontalis, Jean. **Vocabulário da psicanálise**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Lautissier, Fanny. **Valse avec Bachir : récit d'une memoire effacée**. Conserveries mémorielles (on line), # 6, dezembro de 2009. Acessado em 10 de maio de 2011 em <http://cm.revues.org/370>.

Le Goff, Jaques. Tradução Irene Ferreira (et ali.) **História e Memória**. Campinas : Editora Unicamp, 2003.

Lejeune, Philippe ; tradução de Jovita Maria Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. **O Pacto Autobiográfico : De Rousseau à Internet**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2008.

Levy, Gideon. ‘**Antiwar**’ film **Waltz with Bashir is nothing but charade**. Em *Haaretz* de 19/02/ 2009. Obtido por meio de <http://www.haaretz.com/gideon-levy-antiwar-film-waltz-with-bashir-is-nothing-but-charade-1.270528>. Acessado em 20 de dezembro de 2011.

Lins, Consuelo & Mesquita, Cláudia. **Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

Lopes, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

Maghâmi, Rokhsâreh Ghâem; traduit par Babak Ershadi. **Le documentaire animé, un nouveau regard sur le monde**. Em *La Revue Teheran – Mensuel Culturel Iranien en Langue Française*. Obtido em <http://www.teheran.ir/spip.php?article720>. Acessado em 02/02/2012.

Mandelbaum, Jacques. **Au Forum des images, l’hybridation de l’animation et du documentaire**. Publicado em *Le Monde* de 18/03/2011. Obtido pelo site www.lemonde.fr. Acessado em 20/05/2011.

Mansfield, Natasha. **Loss and Mourning Cinema's Language' of Trauma in Waltz with Bashir.** Em *Wide Screen Journal*, volume 1, nº 2, junho de 2010. Obtido em <http://widescreenjournal.org>

Marcondes, Ciro Inácio. **Limite: o poema em filme.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. 2008.

McCreadie, Marsha. **Documentary Superstars: How Today's Filmmakers are Reinventing the Form.** New York: Allworth Press, 2008.

Migliorin, Cezar (org.). **Ensaio no Real: O documentário brasileiro hoje.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

Molon, Susana Inês. **Subjetividade e Constituição do Sujeito em Vygotsky.** Petrópolis: Vozes, 2003.

Morin, Edgar; tradução Nícia Adan Bonatti. **O Mundo Moderno e a Questão Judaica.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

Mouesca, Jacqueline & Orellana, Carlos. **Cine y Memoria Del Siglo XX.** Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998.

Nichols, Bill. **Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture.** Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

_____; tradução Mônica Saddy Martins. **Introdução ao Documentário.** Campinas: Papyrus, 2005.

_____. **Representing reality: issues and concepts in documentary.** Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. **A voz do Documentário.** Em Ramos, Fernão Pessoa (org). **Teoria Contemporânea do Cinema**, Volume II. São Paulo: Senac, 2004.

Penafria, Manuela. **Análise de Filmes – Conceitos e metodologias.** Artigo apresentado no VI Congresso da SOPCOM em abril de 2009. Disponível em www.bocc.ubi.pt. Acessado em 07 de dezembro de 2010.

O’Heir, Andrew. **War as a “Bad Acid Trip”.** Disponível online em <http://archive.salon.com/ent/movies/btm/feature/2008/12/26/folman/print.htm>. Acessado em 07 de dezembro de 2010.

Pellegrini, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações.** In Pellegrini, Tânia [et. Ali.]. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Itáu Cultural/ Editora Senac, 2003.

Plantinga, Carl R. **Rhetoric and Representation in Nonfiction Film.** New York: Cambridge University Press, 1997.

Ramos, Fernão Pessoa. **Estudos de Cinema na Universidade Brasileira.** Em *Revista Alceu*, nº 20: janeiro, junho de 2010. PUC/RJ.

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

_____. (org). **Teoria Contemporânea do Cinema**, Volume I e II. São Paulo: Senac, 2004.

Renov, Michael (org). **Theorizing documentary**. New York: Routledge, 2007.

Ricoeur, Paul; tradução Alain François (et ali.). **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

Rose, Diane. **Análise de imagens em movimento**. Em Bauer, Martin W. & Gaskell George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

Rosenthal, Alan & Corner, John (orgs). **New challenges for documentary**. New York: Manchester University Press, 2005.

Rouillé, André; tradução Constancia Egrijas. **A Fotografia: Entre o Documento e a Arte Contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

Said, Edward W; tradução Rosaura Eichenberg. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Covering Islam: How The Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World**. New York: Vintage Books, 1997.

Salles, João Moreira. **Sobre Senadores que Dormem**. Em *Revista Bravo*, ano 8, edição 91, abril de 2005. Páginas 28 – 32.

Santaella, Lúcia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

_____. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado.** 2ª Edição. São José do Rio Preto: Bluecom Comunicação, 2010.

Santos, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** Record: Rio de Janeiro, 2008.

Sarlo, Beatriz; tradução Rosa Freire d'Aguiar. **Tempo passado – cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

Satrapi, Marjane; tradução Paulo Werneck. **Persépolis.** São Paulo: Cia das Letras, 2008.

Schweitzer, Ariel. **Le cinéma israélien de la modernité.** Paris: L'Harmattan, 2007.

Shaheen, Jack. **Reel Bad Arabs: How Hollywood vilifies a people.** Northampton: Interlink Books, 2009.

_____. **Guilty: Hollywood's Verdict on Arabs after 9/11.** Northampton: Olive Branch Press, 2008.

Shoat, Ella. **Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation.** New York: I.B. Tauris, 2010.

_____ & Stam, Robert; tradução Marcos Soares. **Crítica da Imagem Eurocêntrica: Multiculturalismo e Representação.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Stam, Robert; tradução Fernando Mascarello. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papirus, 2003.

Stewart, Garret. **Screen memory in Waltz with Bashir.** Em *Film Quarterly*, volume 63, nº 3, primavera de 2010. Páginas 58-62.

Turner, Graeme. **Cinema como Prática Social.** Rio de Janeiro: Summus, 1997.

Vanoye, Francis & Goliot-Lété, Anne; tradução Marina Appenzeller. **Ensaio sobre a Análise Fílmica.** 6ª Edição. Campinas: Papyrus Editora, 2009.

Vilches, Lorenzo. **La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión.** Barcelona: Paidós Comunicación: 2007.

Wahlberg, Malin. **Documentary time: Film and phenomenology.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Ward, Paul. **Documentary: The Margins of Reality.** London: Wallflower, 2005.

Wells, Paul. **Animation: Genre and Authorship.** London: Wallflower, 2002.

Winston, Brian. **Claiming the Real – Documentary: Grieson and Beyond.** New York: Palgrave Macmillan, 2008.

_____. **Lies, Damn Lies and Documentaries.** London: British Film Institute Publishing, 2000.

Xavier, Ismail (org). **A experiência do cinema: Antologia.** São Paulo: Edições Graal, 2008.

Yosef, Raz. **War Fantasies: Memory, Trauma and Ethics in Ari Folman's 'Waltz with Bashir'**. *Jornal of Modern Jewish Studies*, 9:3 (2010). Download feito por Raz Yosef em 11 de dezembro de 2010, na URL <http://dx.doi.org/10.1080/14725886.2010.518444>.

_____. **The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema**. New York: Routledge, 2011.

Zunzuneghi, Santos. **Pensar la Imagem**. Madrid: Cátedra, 1989.



SEQUÊNCIAS DE VALSA COM BASHIR



Seq	Início	Fim	Descrição
1	0'	7'17"	Créditos iniciais. Pesadelo de Boaz Rein com os cães. Relato de Rein sobre o sonho para Ari Folman. Sugestão para fazer um filme como terapia. Despedida.
2	7'18"	9'09"	Folman segue de carro e para na orla de Tel Aviv. Vê surgir no céu um sinalizador laranja. Sonho de Folman com ele e dois outros soldados saindo desnudos do mar em uma praia de Beirute durante a Guerra do Líbano.
3	9'10"	12'06"	Encontro com amigo e psicólogo Ori Sivan para tratar do esquecimento da participação na guerra. Sivan explica experiência que demonstra como a memória pode se manifestar de formas inusitadas. Sivan convence Folman a empreender uma busca por suas recordações.
4	12'07"	22'16"	Encontro de Folman com Carmi Ca'an na Holanda. Carmi relembra seu primeiro dia de guerra. Reminiscência do barco rumo ao Líbano, alucinação com a mulher desnuda gigante e com o bombardeio de seus companheiros de Guerra. Lembrança do fuzilamento de uma família libanesa. Carmi diz não lembrar nada acerca do massacre de Sabra e Chatila. Repete-se o sonho de Folman na praia.
5	22'17"	26'02"	Da janela do taxi, rumo ao aeroporto de Amsterdã, Folman 'vê' seus primeiros dias servindo na Guerra do Líbano. Do alto de um blindado atirava freneticamente sem alvo definido. Recolhimento e entrega de cadáveres e soldados israelenses feridos.
6	26'03"	38'35"	Encontro de Folman com o ex-soldado Ronny Dayag. Longo relato tratando dos momentos divertidos iniciais do combate até a emboscada que matou todos seus companheiros de blindado. Reminiscências sobre a lembrança com a mãe enquanto se escondia. Fuga nadando horas no mar. Culpa por ter sobrevivido e seus companheiros morrido.
7	38'36"	45'14"	Cenas na praia com os soldados entretendo-se, referência ao clássico Apocalipse Now. Diálogo com Shmel Frenkel sobre o uso do patchouli em combate. Cenas burlescas mostrando ataques em estilo guerrilha e a overreaction dos militares israelenses. Cena bucólica na qual regimento de Folman e Frenkel é atacado por dois garotos dentro de um pomar.
8	45'15"	49'43"	Diálogo com a professora Zahava Solomon sobre estresse pós-traumático em guerras. Ela conta caso do fotógrafo que só se deu conta do horror do combate ao ver cavalos mortos no hipódromo de Beirute. Lembranças de Folman sobre os dias que estava de folga do combate. Estranhamento acerca da rotina normal da cidade a despeito tragédia que acontecia ali perto. Lembranças da ex-namorada Yaeli.
9	49'44"	54'21"	Novo diálogo de Folman com Boaz Rein. Referência a folga mínima de soldados russos durante a II Guerra Mundial. Rein conta que também 'ficou' com Yaeli, paixão de Folman. Lembrança de Folman sobre seu regimento nos arredores de Beirute. Oficial Dror Hazari assistindo filme pornô alemão. Folman lembra de alucinação que teve com Yaeli vindo junto à barreira militar em que estava. Oficial recebe telefonema avisando sobre o assassinato de Bashir Geymael e determina que soldados da barricada rumem em direção a Beirute.
10	54'22"	1º02'50"	Folman lembra da alucinação que teve no avião militar sobre seu próprio funeral, no qual Yaeli aparecia aos prantos. Alucinações de Folman no aeroporto de Beirute. Cenas de trocas de tiro intensas na cidade. Lembrança do repórter Ron Bem Yshai andando em meio às balas como se fosse imune. Cena da valsa 'dançada' por Frenkel no meio da rua tendo um cartaz de Bashir ao fundo.
11	1º02'51"	1º02'51"	Novo diálogo de Carmi Ca'an com Folman. Carmi descreve o 'matadouro' para onde os palestinos eram levados e elabora acerca da paixão 'erótica' que os falangistas cristãos tinham para com Bashir Geymael. Folman revela que ainda não conseguiu lembrar dos dias do massacre de Sabra e Chatila. Exibição do sonho de Folman mais uma vez. Carmi repele o amigo acusando-o de estar obcecado.
12	1º06'05"	1º07'28"	Ori Sivan diz a Folman que a preocupação com os campos de Sabra e Chatila remete aos campos de concentração nazistas, já que os pais do diretor-protagonista eram sobreviventes de Auschwitz. Recomenda descobrir o que de fato ocorreram nos dias do massacre
13	1º07'29"	1º16'11"	Entrevista em estilo mais documental com o oficial Dror Harazi. Reprodução de cenas alusivas ao massacre em evidente intertextualidade com imagens do Holocausto: paredões de fuzilamento, filas de refugiados acossados pelos milicianos, caminhões carregados de palestinos rumo aos 'matadouros'. Repórter Ron Bem Yshai conta sobre o contato telefônico com Ariel Sharon, que não deu muita importância para o massacre. Sequência de sinalizadores alaranjados atirados ao céu.
14	1º16'12"	1º17'41"	Última conversa entre Folman e Sivan. Diretor conta que lembrou dos dias de massacre, revelando estar no topo de um edifício soltando sinalizadores para iluminar a noite e facilitar o trabalho dos milicianos. Sivan diz que ele se colocou no papel do nazista, mas que não poderia se considerar culpado pelo massacre, já que não havia atirado contra os palestinos.
15	1º17'42"	1º23'04"	Sequência basicamente narrada por Ron Bem Yshai, com uma única intervenção de Folman. Reprodução imagética das lembranças do repórter ao chegar aos campos de Sabra e Chatila após o massacre. Conta o episódio 'surreal' no qual um comandante israelense chega em frente aos refugiados que fugiam do massacre e pede para que eles parem de atirar e retornem às suas casas. Descreve o cenário de catástrofe que encontrou, com os corpos empilhados. Lamenta ver crianças entre os massacrados e diz ter sido tocado pela imagem de uma menina, da mesma idade de sua filha, morta entre os escombros. Representação do jovem soldado Folman nervoso e hesitante perante as cenas macabras. Entrada do som captado diretamente por uma equipe de televisão que cobriu o evento in loco.
16	1º23'04"	1º24'58"	Única sequência com cenas fotográficas do filme. Mostra o desespero das mulheres árabes em meio ao cenário resultante da carnificina, com suas pilhas de cadáveres amontoados. Explica o porquê do impacto sobre Ari Folman ter sido tão fulminante, tornando-se um trauma.