

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes

ANA CLÁUDIA DE FREITAS RESENDE

**O documentário em animação:
tenuidade e simbiose entre ficção e não ficção**

Belo Horizonte

2015

ANA CLÁUDIA DE FREITAS RESENDE

**O documentário em animação:
tenuidade e simbiose entre ficção e não ficção**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Dr.^a Ana Lúcia M. Andrade

Coorientadora: Dr.^a Ida Lúcia Machado

**Belo Horizonte
2015**

Resende, Ana Cláudia de Freitas, 1973-

O documentário em animação [manuscrito] : tenuidade e simbiose entre ficção e não ficção / Ana Cláudia de Freitas Resende. – 2015. 205 f. : il.

Orientadora: Ana Lúcia M. Andrade

Coorientadora: Ida Lúcia Machado

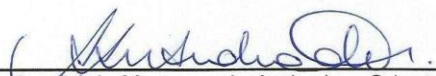
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014.

1. Documentário (Cinema) – Teses. 2. Animação (Cinematografia) – Teses. 3. Análise do discurso narrativo – Teses. I. Andrade, Ana Lúcia, 1969- II. Machado, Ida Lúcia. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

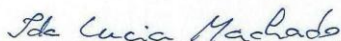
CDD 791.4353

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **ANA CLÁUDIA DE FREITAS RESENDE** Número de Registro 2010720401.

Titulo: " O DOCUMENTÁRIO EM ANIMAÇÃO:
tenuidade e simbiose entre ficção e não-ficção"



Profa. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade – Orientadora - EBA/UFMG



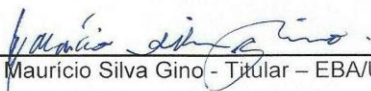
Profa. Dra. Ida Lucia Machado – Coorientadora – FALE/UFMG



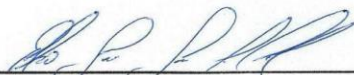
Prof. Dr. Genésio Zeferino da Silva Filho - Titular – Unileste



Profa. Dra. Glória Dias Soares Vitorino - Titular – Unileste



Prof. Dr. Maurício Silva Gino - Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha - Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 31 de Outubro de 2014

Ao meu marido, Igor Duarte,
cujo apoio foi fundamental tanto para a aprovação no Programa
de Doutorado da EBA/UFMG quanto para a conclusão desta tese.

Obrigada por me ajudar a realizar este sonho e fazer dele o nosso.

Obrigada por ser meu companheiro incondicional
e conquistar toda a minha confiança,
dedicação, respeito e amor.

Não sabendo que era impossível, foi lá e fez.

Jean Cocteau

A pesquisa científica exige criatividade, disciplina, organização e modéstia, baseando-se no confronto permanente entre o possível e o impossível, entre o conhecimento e a ignorância.

Nenhuma pesquisa é totalmente controlável, com início, meio e fim previsíveis. A pesquisa é um processo em que é impossível prever todas as etapas. O pesquisador está sempre em estado de tensão porque sabe que seu conhecimento é parcial e limitado - o “possível” para ele.

Mirian Goldenberg (2004, p. 12, grifo da autora)

O que eu aprendi com o doutorado?

Aprendi a ter coragem de contestar e humildade ao ser contestada, como parte do processo evolutivo da crítica e do pensamento.

Aprendi que a verdade absoluta não existe.
Que, verdade seja dita, ninguém é dono da verdade.
Que as verdades mudam.

Aprendi a acreditar mais em mim.
A ter cuidado com as palavras.

O importante é provocar. É chamar a atenção para um problema e apontar um caminho possível.

Aprendi a me controlar diante das dificuldades e a me conter até mesmo diante do êxtase.

Concluir um doutorado, para mim, é deixar um legado para a sociedade.

O conhecimento faz a diferença!

AGRADECIMENTOS

Que bom agradecer! Que bom ter com quem contar!

Aos meus eternos amores, meus pais, José Walter Resende Aguiar e Bernadete Freitas Resende, por quem eu me sinto, sempre, muito amada; pela história de vida de muita luta e amor; pelos valores e exemplos de extrema honestidade e respeito ao próximo; por acreditarem no poder transformador da educação e dedicarem suas vidas para oferecer estudos de qualidade a mim e a minha irmã, para que o conhecimento nunca falte.

À minha irmã, Juliana Resende Bonomo, que acabou de se tornar mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio); meu orgulho, minha eterna companheira, cúmplice, confidente e amiga, que me presenteou com um livro e os filmes aqui analisados, sempre me ajudando a encontrar o material necessário para realizar minha pesquisa, numa busca que avançou fronteiras, constantemente me dando ouvidos e bons conselhos; e ao meu cunhado, Dr. Marco Antônio Bonomo, PhD em Economia pela Princeton University, meu eterno exemplo de dedicação à pesquisa;

Ao meu marido amado, Igor Duarte Souza, a quem eu dedico minha vida.

Aos budas Shakyamuni e Nitiren Daishonin, minhas fontes espirituais, e às forças protetoras do Universo, pelos benefícios conquistados.

À professora da EBA/UFMG, Ana Lúcia Andrade (orientadora), que acreditou em meu projeto de pesquisa e em meu potencial para desenvolvê-lo, honrando-me com sua parceria.

À professora Ida Lúcia Machado (coorientadora), que tanto contribuiu com seus conhecimentos em Análise do Discurso e Narrativa de Vida para a realização desta proposta interdisciplinar.

A vocês, queridas professoras e parceiras, muito obrigada por compartilharem comigo seus preciosos saberes, com suas enriquecedoras correções.

À minha madrinha, Maria Anísia de Aguiar Oliveira, pelo amor incondicional e presença constante em minha vida.

Ao amigo-irmão, Genésio Zeferino da Silva Filho, por acreditar em meu potencial e me ensinar tanto; pelas oportunidades que tem me concedido; por me presentear com sua amizade pura e verdadeira; por ser um exemplo de pessoa e de profissional. Enfim, por ser o irmão que eu não tinha, antes de conhecê-lo. Sou-lhe eternamente grata por agregar tanto valor à minha vida.

Aos meus primos, Bruno Freitas e Chirley Freitas Moreira Corrêa, que me ampararam nos momentos mais difíceis, ao longo desta pesquisa.

Ao primo, Volney Antônio Pedra de Aguiar, que abriu o meu caminho na área audiovisual, com a qual me identifiquei e atuo até hoje.

Ao amigo de toda hora, Marco Aurélio Caldeira Duarte.

Ao artista, Silás Oliveira, que topou o desafio de criar uma caricatura minha, ao lado dos personagens aqui analisados, Marjane Satrapi, Ari Folman e Ryan, cujo resultado encerrou, com bom humor, minha defesa, para o encanto de todos os presentes.

À doutora Liliane Dantas, cujo apoio me deu fôlego, principalmente na reta final.

A Lúcia Braun, por “escutar as minhas questões”.

Aos que puderam comparecer à defesa, vibrando, ao meu lado, nesta etapa tão importante da minha vida: Carlos Carmo, Celso Louzada, Christiane Rocha e Silva, Fernanda Castro, Joubert Fidelis, José Carlos Vitorino, Larissa Rodrigues, Robson Fontenelle, Rose Marie Polisseni Silva Graça e Thaís Fullin.

Novamente à minha irmã, Juliana Bonomo, à minha mãe, Bernadete de Freitas Resende e ao meu pai, José Walter Resende Aguiar, que prepararam uma carinhosa acolhida aos presentes logo após a defesa.

Aos amigos e familiares que me apoiaram e entenderam os vários momentos de reclusão ao longo destes quatro anos de estudos.

Ao amigo, Rogério de Souza e Silva, fonte de consulta para assuntos cinematográficos e aleatórios.

Ao amigo e revisor, Alessandro Faleiro Marques, e sua infalível “caneta vermelha”, que me guiam para o caminho do conhecimento. Seu bom humor, competência e prestatividade tornam as tarefas pós-defesa bem mais leves e divertidas.

À fada madrinha, Cândida Silva, e família; e ao amigo, Carlos Carmo, pelo acolhimento e apoio emocional, em uma fase de vida muito difícil, durante o mestrado; que me permitiram concluir essa etapa e seguir em frente.

Aos amigos de graduação, Ana Cristina D’Angelo, Fernanda Castro, Katja Polisseni, Manuela Novaes e Robson Fontenelle, que compartilharam comigo a primeira experiência científica.

À minha amiga, Luciana Camargo, que sempre traz alegria à minha vida.

Aos meus inseparáveis amigos, Marcelo Leite Batista e esposa, Mírian Maia de Magalhães Batista e filhas, Ana Carolina Maia Batista e Raquel Maia Batista - que me privilegiou como sua madrinha; e ao casal Elton Carlos Nardy e Maria Salete Costa Sena Nardy.

Aos amigos budistas, sempre presentes em minha vida: Sr. Luiz dos Santos Vieira Marques e esposa, Sr.^a Lúcia Helena Mota Marques; Sr. Minoru Sakuraoka, Imary César Matos e esposa, Maria Luiza Gomes de Matos; e ao nosso mestre Daisaku Ikeda.

À banca qualificadora e suas valiosas sugestões: Prof.^a Dr.^a Emília Mendes (Poslin/UFMG) e Prof. Dr. Maurício Silva Gino (EBA/UFMG), além da orientadora e coorientadora supramencionadas.

À banca examinadora, por aceitar o convite de dividir suas experiências comigo e enriquecer tanto este trabalho com suas valiosas sugestões.

À Zina Pawlowsky Souza, minha “anja” polonesa, sempre ágil, atenta e disponível.

À Escola de Belas Artes da UFMG que, em seus programas de mestrado e doutorado, sempre acolheu minhas ideias e aspirações.

À UFMG, pela excelência em educação e atendimento.

Ao Unileste, que me apoiou na realização deste sonho, desde a Reitoria e pró-reitorias Acadêmica e Administrativa aos professores e alunos.

Aos professores do Unileste: Dr. Genésio Zeferino da Silva Filho (reitor), meu exemplo; Dr.^a Ana Marta de Souza Inez (pró-reitora Acadêmica), Prof. Venício Elmar (pró-reitor Administrativo e Financeiro) e Prof. Dr. Joubert Fidelis (diretor da Escola de Negócios), constante apoiadores; Dr.^a Glória Dias Soares Vitorino, que (não sei como) encontrou tempo para compartilhar comigo seus conhecimentos em Análise do Discurso; Dr. Luiz Antônio da Silva, que me apoiou nos momentos de angústias e alegrias; Prof. Rodrigo Cristiano Alves, que, por várias vezes, substituiu-me, com muita competência, na coordenação dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda; Prof. Renato Santos Lacerda, pelos textos que, voluntária e gentilmente, cedeu a mim, ampliando meus horizontes em História; Prof.^a Sônia Maia Teles Xavier, com seu carinho de sempre e sugestões de textos auxiliares; Prof. William Trevizani, sempre atento ao meu objeto de estudo, propondo textos e filmes; e Prof. Daniel Gustavo da Silva, constantemente disposto a ouvir e a trocar ideias.

Aos mestres que passaram por minha vida, deixando saudades e conhecimentos inesquecíveis: aos que me ensinaram a amar a Língua Portuguesa, Prof.^a Zélia (ensino fundamental, Colégio Regina Pacis) e Prof. Chico (ensino médio, Colégio Santo Agostinho); ao professor de Teatro, Toninho da Cruz (Colégio Regina Pacis), que me despertou, desde cedo, para a Arte; à “tia” Magaly, professora de violão; Dr. Paulo Pereira (PUC Minas), que, pelo amor com que transmitia seus conhecimentos em Cinema, fez despertar em mim o interesse pela sétima arte, desde a graduação; ao Dr. Evandro José Lemos da Cunha, meu orientador no Mestrado da EBA/UFMG, e ao Dr. Heitor Capuzzo (UFMG), minha referência em estudos sobre o Cinema, desde a especialização.

Ao professor João Marcos Parreira Mendonça, que tanto colaborou, enviando material, por meio de sua dissertação, também defendida na EBA/UFMG, abordando a versão em quadrinhos de *Persépolis*, premiada com o troféu *HQ Mix*.

A todos os meus alunos, com quem tive o prazer de trocar conhecimentos e àqueles com quem eu ainda terei essa oportunidade.

A Yaçanã Farias, que me contemplou com seu talento e profissionalismo, com a perfeita transição do *making of* de *Valsa com Bashir*, graças à colaboração de Tiago Florentino da Silva, que cedeu o filme para ela trabalhar, enquanto eu me ocupava da decupagem e análise fílmica.

À Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV Cuba), que, por duas vezes, recebeu-me e agregou valor aos meus estudos, nas pessoas dos professores Juan Madrid e Jorge Fuentes.

A Leonardo Fontes, que me indicou para o teste no Sistema Salesiano de Vídeo, onde aprimorei minha prática profissional e fiz verdadeiros amigos.

A Dom Décio Zandonade, meu anjinho querido, sempre presente em minha vida.

Ao padre Antônio Pacheco de Paula (*in memoriam*), um sábio, que adorava instigar-me para o caminho do conhecimento.

A Gervásio Bassini, que me privilegiou com sua presença em minha formatura na especialização.

À Janis Joplin, com seus passinhos apressados atrás da janela do quarto de estudos. Ao Elvis, que chegou na reta final e me fez companhia, instalando-se debaixo da mesa de estudos.

Às madrugadas iluminadas, literalmente.

Ao meu caderninho de ideias, que vou continuar cultivando.

À Ciência que tanto me motiva, permitindo difundir minhas ideias.

Aos amantes, como eu, da sétima arte.

Enfim, ao Cinema, que me ensina a viver com arte, fazendo-me perceber que sou, ao mesmo tempo, roteirista, personagem e diretora da minha própria vida, sempre em atuação e ao vivo!

Que os meus pensamentos e ações culminem em um final feliz
para mim e para todos, sem exceção.

Nam myoho rengue kyo!

(Mantra budista que quer dizer: “Eu devoto minha vida à lei mística da simultaneidade de causa e efeito, e comprometo-me a desenvolver ações em prol da felicidade de todos os seres!”)

RESUMO

Por meio da reflexão e análise dos filmes *Ryan* (2004), *Persépolis* (2007) e *Valsa com Bashir* (2008), realizados em animação e que se aproximam das combinatórias narrativas do “documentário”, esta tese se concentra na imbricação de “modalidades” aparentemente tão diversas, buscando compreender um novo estilo de “documentário em animação” contemporâneo. A partir da extensão do olhar para os (im)possíveis limites entre ficção e não ficção, fundamenta-se em relevantes teóricos do cinema (Grierson, Nichols, Rabiger, Comparato, Da-Rin, Ramos, Carroll), a fim de apontar as novas possibilidades que a animação pode oferecer ao documentário e vice-versa. Ao longo deste estudo, propõe um termo substituto ao “documentário”, cuja denominação é marcada por controvérsias, desde sua gênese. Para uma compreensão ampliada e interdisciplinar, estabelece uma correlação com a análise do discurso e as identidades do narrador (Charaudeau), bem como com os estudos sobre “narrativa de vida” como estratégia discursiva, que mistura ficção e não ficção (Amossy, Arfuch, Machado, entre outros). A fim de compreender as atuais demandas da sociedade, que se refletem nas artes, analisa-se, também, o contexto (Santos) em que o “documentário em animação” estaria inserido. Constatou-se que a associação entre o “documentário” e a animação estabelece uma relação mutuamente vantajosa entre essas “modalidades”, colocando em xeque os limites, ao mesmo tempo, tênues e simbióticos entre os universos ficcional e não ficcional.

Palavras-chave: documentário, animação, documentário animado, ficção, análise do discurso, narrativa de vida.

ABSTRACT

Through reflection and analysis of films *Ryan* (2004), *Persepolis* (2007) and *Waltz With Bashir* (2008), made in animation, and that approach of combining narratives of “documentary”, this thesis focuses on the nesting “modalities” seemingly diverse, trying to understand a new style of contemporary “animated documentary”. From the extended look at the (im)possible boundaries between fiction and nonfiction, it is based on relevant film theorists (Grierson, Nichols, Rabiger, Comparato, Da-Rin, Ramos, Carroll) in order to point out the new possibilities that animation can offer to the documentary and vice versa. Throughout this study, we propose a substitute term for the “documentary”, which name is marked by controversy, since its genesis. For a larger and interdisciplinary understanding, establishing a correlation between the discourse analysis and the narrator’s identity (Charaudeau), as well as studies on narrative of life as a discursive strategy that mixes fiction and nonfiction (Amossy, Arfuch, Machado, among others). In order to understand the current demands of society, which are reflected in the arts, we also analyze the context (Santos) that the “animated documentary” would be inserted in. It seems that the association between “documentary” and the animation establishes a mutually beneficial relationship between these “modalities”, jeopardizing the limits, at the same time, subtle and symbiotic between the fictional and non fictional universes.

Keywords: documentary, animation, animated documentary, fiction, discourse analysis, narrative of life.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Fotogramas do filme <i>Serenade velocity</i>	44
FIGURA 2 - Fotogramas do filme <i>Berlim, sinfonia de uma metrópole</i> , aos 14min5s, 16min6s e 26min8s.....	50
FIGURA 3 - Fotogramas de <i>Persépolis</i> , aos 12min29s e aos 49min8s	62
FIGURA 4 - Fotogramas do filme <i>Ryan</i>	62
FIGURA 5 - Fotogramas do filme <i>Ryan</i>	72
FIGURA 6 - Fotograma do filme <i>Ryan</i> , a 1min37s	73
FIGURA 7 - Fotograma do filme <i>Ryan</i> , a 1m48s.....	73
FIGURA 8 - Fotogramas inseridos durante a entrevista de Marjane Satrapi	75
FIGURA 9 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	81
FIGURA 10 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	86
FIGURA 11 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	87
FIGURA 12 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	87
FIGURA 13 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	88
FIGURA 14 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	90
FIGURA 15 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	91
FIGURA 16 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	92
FIGURA 17 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	93
FIGURA 18 - Capital do Império Persa, Persépolis; e do Irã, Teerã	100
FIGURA 19 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i> , a 1h15min25s.....	101
FIGURA 20 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	103
FIGURA 21 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	104
FIGURA 22 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	105
FIGURA 23 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	106
FIGURA 24 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i> , aos 8min17s e 8min18s, respectivamente ..	107
FIGURA 25 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	108
FIGURA 26 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	108
FIGURA 27 - <i>O Grito</i> , Edward Munch.....	109
FIGURA 28 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	109
FIGURA 29 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	110
FIGURA 30 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	110
FIGURA 31 (a-f) - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	112
FIGURA 32 (a-c) - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	113
FIGURA 33 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i> , aos 2min51s	114

FIGURA 34 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	116
FIGURA 35 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	117
FIGURA 36 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	119
FIGURA 37 - Iranianos realizam protesto em janeiro de 1979.....	119
FIGURA 38 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	120
FIGURA 39 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i> , aos 26min12s	121
FIGURA 40 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i> , aos 26min58s, 30min27s e 34min10s, respectivamente	122
FIGURA 41 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i> , aos 23min56s	123
FIGURA 42 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	124
FIGURA 43 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	124
FIGURA 44 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i> , dos 24min57s aos 26min21s	125
FIGURA 45 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	126
FIGURA 46 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	127
FIGURA 47 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	127
FIGURA 48 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i> , dos 26min5s aos 26min22s	128
FIGURA 49 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	128
FIGURA 50 - Fotograma do filme <i>Persépolis</i>	129
FIGURA 51 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	130
FIGURA 52 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i> , dos 41min43s aos 42min13s	131
FIGURA 53 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	131
FIGURA 54 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	132
FIGURA 55 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	133
FIGURA 56 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i> , aos 45min12s e aos 51min54s.....	134
FIGURA 57 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i> , aos 54min42s e aos 54min50s.....	135
FIGURA 58 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i> , entre 56min50s e 58min59s	135
FIGURA 59 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	137
FIGURA 60 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	138
FIGURA 61 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	139
FIGURA 62 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	140
FIGURA 63 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	141
FIGURA 64 - Fotogramas do filme <i>Persépolis</i>	144
FIGURA 65 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i>	147
FIGURA 66 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i>	148
FIGURA 67 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i>	150
FIGURA 68 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i> , aos 42min30s	151
FIGURA 69 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i> , aos 45min10s	152
FIGURA 70 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> , aos 50min53s e 51min, respectivamente..	152

FIGURA 71 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> , aos 56min54s e 57min4s, respectivamente	153
FIGURA 72 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i> , aos 57min14s	153
FIGURA 73 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i>	155
FIGURA 74 - Fotogramas do DVD - Extras: “Soldados surreais: o <i>making of</i> de <i>Valsa com Bashir</i> ”	157
FIGURA 75 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> , a partir de 14min59s.....	158
FIGURA 76 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> , a partir de 15min17s.....	158
FIGURA 77 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> (16min11s e 16min19s) referentes ao comentário do diretor	159
FIGURA 78 - Fotogramas referentes ao comentário do diretor.....	159
FIGURA 79 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i> , a 1h55s	159
FIGURA 80 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i> , aos 17min38s, referente ao comentário do diretor	161
FIGURA 81 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> , aos 18min35s, 18min54s e 19min12s.....	162
FIGURA 82 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i> , reproduzido no DVD - Extras: “Soldados surreais: o <i>making of</i> de <i>Valsa com Bashir</i> ”, aos 8min59s, referente ao depoimento do diretor	163
FIGURA 83 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i> referente ao depoimento do diretor.....	163
FIGURA 84 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> , aos 6min48s e aos 6min57s.....	164
FIGURA 85 - Fotogramas do filme <i>Valsa com Bashir</i> , de 1min a 3min	167
FIGURA 86 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> , aos 7min41s e 7min52s	169
FIGURA 87 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i>	170
FIGURA 88 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> , aos 21min47s e 22min16s	171
FIGURA 89 - Fotogramas do filme <i>Valsa com Bashir</i> , de 1h3min35s a 1h3min46s.....	172
FIGURA 90 - Fotograma do filme <i>Valsa com Bashir</i> , a 1h3min56s	172
FIGURA 91 - Fotograma do filme <i>Valsa com Bashir</i> , aos 9min10s.....	173
FIGURA 92 - Fotogramas do filme <i>Valsa com Bashir</i> , de 1h4min8s a 1h4min22s	174
FIGURA 93 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> , aos 32min52s e 32min58s	175
FIGURA 94 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> , a partir de 33min10s.....	175
FIGURA 95 - Fotogramas do filme <i>Valsa com Bashir</i> , a partir de 37min3s	176
FIGURA 96 - Fotogramas do filme <i>Valsa com Bashir</i>	177
FIGURA 97 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> , a partir de 29min3s.....	178
FIGURA 98 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i>	178
FIGURA 99 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i>	178
FIGURA 100 - Fotograma do filme <i>Valsa com Bashir</i> , aos 14min51s.....	179
FIGURA 101 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i> : massacre nos campos de Sabra e Chatila, sob a visão de um soldado israelense, a 1h12min20s	180
FIGURA 102 - Fotogramas do filme <i>Valsa com Bashir</i>	180

FIGURA 103 - Fotogramas do filme <i>Valsa com Bashir</i>	181
FIGURA 104 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i> , aos 26min51s	181
FIGURA 105 - Fotogramas do filme <i>Valsa com Bashir</i>	182
FIGURA 106 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> , aos 42min30s, 43min16s, 43min21s	183
FIGURA 107 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> , em 1h1min58s, 1h2min28s e 1h2min39s	184
FIGURA 108 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i> : depoimento de Dhor Harazi, a 1h6min13s....	185
FIGURA 109 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i> : falangistas cristãos entrando no campo dos refugiados palestinos, a 1h7min23s.....	185
FIGURA 110 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> : civis palestinos sendo levados para os caminhões, a 1h8min16s e 1h8min30s	186
FIGURA 111 - Fotograma do filme <i>Valsa com Bashir</i> , a 1h9min23s	186
FIGURA 112 - Gueto de Varsóvia	188
FIGURA 113 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i> , a 1h17min47s.....	189
FIGURA 114 - Fotograma de <i>Valsa com Bashir</i> , a 1h15min54s.....	190
FIGURA 115 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> , a 1h19min23s e a 1h20min1s	191
FIGURA 116 - Fotogramas de <i>Valsa com Bashir</i> , de 1h20min52s a 1h21min36s.....	192

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	19
2	CINEMA: TEORIAS, QUESTÕES, LIMITES	23
2.1	A tradição formativa	24
2.2	A teoria realista	25
2.2.1	<i>André Bazin</i>	28
2.2.2	<i>Siegfried Kracauer</i>	28
2.3	Os gêneros no cinema	29
2.3.1	<i>O “efeito-gênero”</i>	33
2.4	Os limites entre ficção e não ficção	38
2.5	O cinema como documento histórico	45
3	O DOCUMENTÁRIO E A ANIMAÇÃO	47
3.1	O documentário	47
3.1.1	<i>A Escola Inglesa de Documentário</i>	48
3.1.2	<i>Eixo temático</i>	50
3.1.3	<i>A imagem</i>	51
3.1.4	<i>As possibilidades documentais</i>	52
3.2	A animação	53
3.2.1	<i>A animação como possibilidade documental</i>	54
3.2.2	<i>O documentário em animação pós-moderno</i>	56
3.2.2.1	<i>Reflexões baseadas em teóricos do documentário</i>	57
3.2.2.2	<i>Animação no documentário</i>	69
4	A “NARRATIVA DE VIDA” EM “DOCUMENTÁRIOS EM ANIMAÇÃO”	77
4.1	A “narrativa de vida” sob o prisma da Análise do Discurso	79
4.1.1	<i>O discurso testemunhal</i>	82
4.1.1.1	<i>Ethos e credibilidade em um filme autobiográfico: o “eu” como “um outro”</i>	84
4.1.1.2	<i>Tomada de posição: modalidades e funções</i>	88
4.1.2	<i>As identidades do narrador</i>	89
4.1.2.1	<i>Presença e intervenção do autor-indivíduo</i>	90
4.1.2.2	<i>Presença e intervenção do autor-escritor</i>	91
4.1.2.3	<i>Presença e intervenção do narrador-historiador/documentarista</i>	92
4.1.2.4	<i>Presença e intervenção do narrador-contador</i>	94
5	A “NARRATIVA DE VIDA” DE PERSÉPOLIS	99
5.1	Da história de vida ao filme	101
5.2	O Expressionismo alemão	106
5.3	O roteiro	111
5.3.1	<i>1º ato: apresentação dos personagens e suas idiossincrasias</i>	112
5.3.2	<i>2º ato: desenvolvimento</i>	115
5.3.3	<i>3º ato: desenlace</i>	142

6	A LIBERDADE EXPRESSIVA DE VALSA COM BASHIR.....	146
6.1	Da história de vida ao filme	148
6.2	Animação como opção técnica, narrativa e estética	154
6.2.1	<i>O processo de animação.....</i>	<i>157</i>
6.2.2	<i>Influência.....</i>	<i>164</i>
6.2.3	<i>A trilha sonora.....</i>	<i>165</i>
6.3	As possibilidades expressivas da animação	166
6.3.1	<i>A ideia conceitual</i>	<i>166</i>
6.3.2	<i>O registro das lembranças do sujeito autobiografado</i>	<i>168</i>
6.3.3	<i>Recursos cinematográficos complexos para se trabalhar in loco e em tempo real... 173</i>	
6.3.3.1	<i>Grande angular.....</i>	<i>173</i>
6.3.3.2	<i>Zoom-out seguido de travelling</i>	<i>173</i>
6.3.3.3	<i>Iluminação indicando elipse de tempo.....</i>	<i>175</i>
6.3.3.4	<i>Zoom-in, zoom-out e imagens submarinas.....</i>	<i>175</i>
6.3.3.5	<i>Iluminação/jogo de sombras</i>	<i>176</i>
6.3.3.6	<i>Alternância de planos e ângulos</i>	<i>176</i>
6.3.3.7	<i>Zoom-in acelerado perfazendo a trajetória de um tiro.....</i>	<i>177</i>
6.3.3.8	<i>Câmeras subjetivas</i>	<i>178</i>
6.3.3.9	<i>Animação X live-action</i>	<i>179</i>
6.3.3.10	<i>Imagens chocantes em live-action e mais admissíveis em animação</i>	<i>179</i>
6.3.3.11	<i>Representação do mundo onírico/alucinações</i>	<i>180</i>
6.3.3.12	<i>Metáfora.....</i>	<i>181</i>
6.3.4	<i>Som gravado em estúdio, sem ruídos do som direto</i>	<i>181</i>
6.3.5	<i>Suprimento audiovisual do que não foi registrado</i>	<i>183</i>
6.3.6	<i>Aspectos temáticos</i>	<i>184</i>
6.3.6.1	<i>Despreparo técnico-psicológico dos combatentes.....</i>	<i>184</i>
6.3.6.2	<i>As barbáries e o fanatismo.....</i>	<i>184</i>
6.3.6.3	<i>Chacina de civis palestinos.....</i>	<i>185</i>
6.3.6.4	<i>Apoio das autoridades ao genocídio.....</i>	<i>187</i>
6.3.6.5	<i>Paralelos com outros fatos históricos.....</i>	<i>188</i>
6.4	A “narrativa de vida” e seus desenlaces	190
7	CONCLUSÃO	194
	REFERÊNCIAS	200

1 INTRODUÇÃO

O “documentário animado”, assim chamado atualmente, é a mais recente prova de que ficção e não ficção podem imbricar-se, mesmo conservando suas especificidades. Esta tese defende a hipótese de simbiose (no sentido de cooperação mútua) entre os universos ficcional e não ficcional. Esses conceitos são reunidos de forma harmoniosa e eficaz à narrativa proposta e aplicados ao *documentário em animação*, sintagma utilizado nesta tese como substitutivo ao “documentário animado”, por entender que os fotogramas são animados e não o “documentário”. Propõe, ainda, outra denominação para o termo “documentário”, cuja utilização generalizada é alvo de controvérsias. Considera-se mais adequado denominar como “factuais” os filmes não ficcionais, de cunho social, baseados em fatos comprovadamente ocorridos, seja no passado remoto ou recente, conforme o sentido utilizado pelos analistas do discurso. Ressalta-se, no entanto, que essa terminologia não se aplica ao sentido empregado pelos jornalistas, que usam o termo “factual” apenas para se referir a um acontecimento recente, novidade de interesse social, que deve ser noticiada no mesmo dia em que ocorreu. Portanto não se trata de uma simples troca de terminologia. Além do fator etimológico, questiona-se a aplicação do termo “documentário”, utilizado por Grierson¹ para definir um exemplo específico, a qualquer filme que não se encaixe nos moldes ficcionais.

Os objetos deste estudo põem em xeque a tendência de “pertença” da animação ao universo ficcional e do documentário ao universo não ficcional, abandonando as imagens em *live-action* como principal recorte da realidade apresentada. Assim, comprovam-se limites, ao mesmo tempo, tênues e simbióticos, preservando características específicas e oferecendo subsídios para entrecruzamento. Salienta-se que não se propõe discutir a classificação de “gêneros”, mas sim as possibilidades de hibridismo, apenas perpassando as controversas categorizações de “animação” e “documentário”.

Constata-se que, até a primeira metade do século XX, a animação era um recurso pouco utilizado em filmes documentais, embora tenha surgido certa imbricação desde cedo, levando-se em conta o primeiro filme de Winsor McCay, *Little Nemo* (EUA, 1911), em que o artista procurava demonstrar seu processo laborioso de realização de um filme animado. Em 1918,

¹ O termo “documentário” foi usado pela primeira vez em 1926, por Grierson (ver tópico 2.2).

McCay lançou *The sinking of the Lusitania*, uma espécie de reportagem animada, tratando de um acontecimento real e histórico: o ataque ao navio Lusitania por submarinos alemães, em 1915, matando mais de mil pessoas.

A partir do século XXI, a confluência entre animação e documentário se evidencia com filmes premiados internacionalmente, revelando uma nova forma de modalidade narrativa fílmica, incluindo a “narrativa de vida”² (MACHADO, 2009) como eixo temático, promovendo, assim, a interseção entre a vida individual e o contexto social. Para isso este estudo busca compreender esse novo formato contemporâneo, a partir de todo o processo que o desencadeou. Assim, no capítulo 2, realiza-se um breve resgate histórico associado ao filme documental, a fim de compreender a harmonia entre a linguagem e o contexto social, bem como fundamentar as análises subsequentes.

A partir dessa visão geral, o capítulo seguinte concentra-se no “documentário” e na animação, de forma específica, cujo conteúdo servirá de base para o entendimento do processo que culminou na imbricação dessas “modalidades” nos tempos atuais. Nesse percurso, discute-se o conceito de realidade empregado aqui, em consonância com os pensamentos de João-Francisco Duarte Júnior (1986).

Ao optar-se por analisar “documentários” contemporâneos, realizados em animação em quase sua totalidade, percebeu-se uma recorrência às chamadas “narrativas de vida”, o que justifica um capítulo destinado ao tema, no sentido de conceituação e aprofundamento teórico. Portanto, para efeitos de delimitação de *corpus*, selecionou-se esse eixo temático, em longas-metragens, embora também possa ser verificado em curtas-metragens recentes, como *Ryan* (Canadá, 2004), de Chris Landreth.

O estudo analítico se refere aos filmes *Persépolis* (*Persepolis*, EUA/França, 2007), de Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud, e *Valsa com Bashir* (*Vals im Bashir*, Israel/França/Alemanha/EUA/Finlândia/Suíça/Bélgica/Austrália, 2008), de Ari Folman, que, além de apresentarem a referida simbiose, ainda constituem expressivas “narrativas de vida”. Assim, tais objetos de estudo são exemplos de histórias particulares que se tornam interessantes para o público em geral. Guardadas as especificidades do eixo temático estudado nesta pesquisa, as conclusões aqui apresentadas podem ser aplicadas aos demais *documentários (fatuais) em animação*.

² Estratégia discursiva de narrar a própria vida. Esse tema será aprofundado no capítulo 4.

O chamado “documentário animado” é uma tendência que provoca novas discussões acerca da teoria do documentário e da animação em relação às premissas do “realismo”. Nesse sentido, faz-se essencial este estudo, uma vez que o “documentário”, por meio da animação, possibilita outras formas de registro para a representação do real,³ viabilizando a reflexão sobre uma possível teorização específica para essa modalidade dramática.

Esta tese, portanto, concentra-se em obras realizadas na primeira década do século XXI, a fim de entender as demandas e possibilidades contemporâneas que contribuiram para a expressiva produção simbiótica, aparentemente antagônica, entre “documentário” e animação. Assim, investiga o que essa combinação pode oferecer na construção de uma nova proposta de narrativa cinematográfica nos tempos atuais.

Tendo em conta as transformações provocadas pela tecnociência, este estudo considera a Era Pós-Moderna,⁴ fundamentando-se nos argumentos de Jair Ferreira Santos (2002). Daí se refere aos “documentários animados”, produzidos a partir do século XXI, como *documentários em animação* pós-modernos ou, como explicado antes, *factuais em animação* pós-modernos.

A proposta analítica de *Persépolis* atém-se à “narrativa de vida”, considerando também a curiosa imbricação entre a linguagem documental, comumente “ligada” ao universo não ficcional; e a animação marcada por estilemas do Expressionismo alemão, frequentemente associado ao universo ficcional. Estuda-se, ainda, o roteiro fílmico, cuja análise pode ser aplicada a qualquer filme que siga o modelo da narrativa clássica, seja ficção ou não.

A análise de *Valsa com Bashir* privilegia os elementos, componentes da linguagem audiovisual. Destacam-se as possibilidades expressivas do filme, que usa, em quase sua totalidade, o recurso da animação para desenvolver a “narrativa de vida” do diretor, Ari Folman, por meio da linguagem documental. Assim, a análise de cada filme ocorre sob um prisma diferenciado, que pode ser aplicado ao outro aqui estudado bem como aos demais “documentários em animação”.

³ Acerca dos termos “real” e “realidade”, remete-se à concepção de Anne Souriau (*apud* DENIS, 2010, p. 7-8): “É *real* o que existe efetivamente em ato (por oposição ao simples possível) [...]. O *real* é o conjunto de tudo o que é real, tomado globalmente. A realidade é, quer a qualidade do que é real, quer o conjunto de tudo o que apresenta tal qualidade” (SOURIAU, 1990, p. 1209) (grifo no original).

⁴ Há controvérsias entre os teóricos sobre o fim ou não da Era Moderna, dando lugar a uma possível Era Pós-Moderna.

Ao final deste estudo, consolida-se a análise acerca do limite, ao mesmo tempo, tênue e simbiótico entre ficção e não ficção, por meio da imbricação das modalidades supramencionadas.

O resultado desta pesquisa poderá subsidiar a análise de outras produções semelhantes, por meio da identificação de elementos narrativo-discursivos comuns, a fim de suscitar e ampliar a reflexão sobre as questões levantadas neste estudo. Sugerem-se, ainda, novas possibilidades interdisciplinares com base nos objetos de estudo aqui analisados.

2 CINEMA: TEORIAS, QUESTÕES, LIMITES

Neste capítulo, a história e as teorias do cinema, que têm ligação direta com o desenvolvimento do filme documental, serão brevemente discutidas para serem retomadas posteriormente, a fim de estabelecer uma possível correlação com o *documentário em animação* contemporâneo.

Nas primeiras décadas de seu surgimento, no fim do século XIX e início do século XX, o cinema foi desprezado pelas “pessoas cultivadas”,⁵ considerado como “espetáculo de párias” ou como uma mera montagem, sendo que o Direito sequer lhe reconhecia um autor. Evidentemente, com o passar das décadas, a elite letrada tinha tomado gosto pela sétima arte. Porém o desprezo havia se transformado em suspeita e temor por parte de muitos, que começaram a perceber que o cinema tinha uma linguagem que lhe era própria, a qual tinha certo poder de desconstruir discursos, revelando o real funcionamento e os segredos da sociedade (FERRO, 1992).

Antes de essa jovem arte completar 20 anos, e mesmo sob a resistência da elite, surgiram as primeiras teorias do cinema. “Nunca antes uma arte foi pesquisada tão rapidamente por intelectuais que tentavam entendê-la ou, com maior frequência, que tentavam colocá-la apropriadamente em seu caminho” (ANDREW, 2002, p. 21). Paradoxalmente, alguns pioneiros do cinema, como Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948), juntamente com o pai, Antoine Lumière (fotógrafo e fabricante de películas fotográficas), não viam outra função para ele além do puro registro de situações do cotidiano. No entanto, suas produções,⁶ que tinham 17 metros e menos de um minuto de duração, já sugeriam, na mente dos primeiros espectadores, um modelo de representação buscando certo realismo, cuja vasta teoria desenvolver-se-ia posteriormente.

Com o ilusionista francês Georges Méliès (1861-1938), o cinema descobriu seu potencial de entretenimento e já começava a contar histórias, até mesmo usando “efeitos especiais”, por meio de inúmeras técnicas primitivas, como a *stop motion* (filmagem quadro a quadro, dando

⁵ Ferro (1992, p. 83) exemplifica: cardeal, deputado, general, notário, professor, magistrado e todas as pessoas que compartilham desse julgamento de Georges Duhamel.

⁶ Algumas das primeiras produções dos Lumière exibidas publicamente: *Partie des cartes / Partie d'écarté* (França, 1895); *La sortie des usines* (França, 1895); *L'arrivée d'un train en gare* (França, 1895), entre outras.

a ilusão de movimento a objetos inanimados). Entretanto a câmera permanecia invariavelmente fixa e o cinema buscava inspiração nas estratégias do teatro.

Em 1915, David Wark Griffith (1875-1948) lançava *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, EUA), revolucionando a capacidade expressiva do cinema, por meio de diversos tipos de enquadramento, de movimentos de câmera e principalmente da montagem articulando a narrativa, procurando distanciá-la do teatro. O *Guia ilustrado Zahar cinema* (BERGAN, 2009, p. 398) inclui a obra entre os cem melhores filmes, explicando:

Marco no desenvolvimento da história do cinema, é até hoje um dos filmes mais controversos. Às inovações anteriores de Griffith, cortes intercalados, *closes*, dissolução e fusões, aqui amadurecidos, juntou-se a integração de relato íntimo e sucessão de eventos históricos reconstruídos: o assassinato de Lincoln e grandes massas de soldados em batalha.

Um ano depois, em 1916, Hugo Münsterberg (1863-1916) lançava o livro *The photoplay: a psychological study*, em que apresentava o cinema como uma arte da mente.

2.1 A tradição formativa

Para elevar o cinema à categoria de arte, os primeiros teóricos formativos tiveram de desconstruir a ideia ligada ao registro do cotidiano, causada pelo cinema na mente dos primeiros espectadores. Hugo Münsterberg enalteceu a capacidade narrativa do cinema, não creditando esse potencial aos filmes que registravam o cotidiano, considerando-os inferiores. Rudolf Arnheim (1904-2007) limitou-se ao cinema como obra de arte, ressaltando os fatores irrealis, ou seja, as técnicas “que tornam o cinema uma ilusão mais que perfeita da realidade” (*apud* ANDREW, 2002, p. 35). Sergei Eisenstein (1898-1948), por sua vez, destacou a capacidade de o cineasta manipular e articular as imagens, estimulando “choques” no espectador ao longo do filme, por meio da organização de planos sucessivos (montagem) para causar esse efeito. Por fim, Béla Balázs (1884-1949), assim como Arnheim, restringiu-se ao potencial artístico do cinema, na relação que se estabelece entre a forma e o conteúdo, ou seja, a técnica aplicada a um assunto fílmico, inspirado nos dramas humanos, no entanto sem o objetivo de retratar a realidade.

2.2 A teoria realista

Antes mesmo de se consolidar como teoria, o realismo no cinema já era defendido por alguns cineastas. Andrew (2002, p. 91) conta que, já em 1913, o francês Louis Feuillade (1873-1925) divulgava seus filmes, afirmando que eles mostravam “a vida como ela é”, influenciando trabalhos dos posteriores documentaristas britânicos (a partir da década de 1930) Paul Rotha (1907-1984) e John Grierson (1898-1972).

Na União Soviética da década de 1920, Dziga Vertov⁷ divulgava o realismo do seu *cinema-olho*. Ele defendia a ideia de que uma câmera de cinema seria o aprimoramento do olho humano para apreender e, por meio da montagem, captar e organizar a realidade de forma imparcial, em oposição aos formalistas Eisenstein e Podovkin (1893-1953).

Em 1926, o escocês John Grierson usou o termo “documentário” pela primeira vez, em um artigo que escreveu para o jornal norte-americano *New York Sun*. No texto, ele comentava o filme *Moana* (EUA, 1926), de Flaherty: “Sendo um relato visual da vida cotidiana dos jovens polinésios, tem valor documental” (FRANCO, 2014). No final da década de 1920 e início da de 1930, Grierson fundou o Movimento Inglês do Documentário. A terminologia tem origem francesa na palavra *documentaire*, com a qual eram designados os “filmes de viagem”.

Sobre esse tipo de filme, posteriormente, ele definiu como “tratamento criativo da atualidade” (*apud* BERNARDET; RAMOS, 1988, p. 38). Nos 20 anos seguintes, as definições do cinema documentário se ampliariam, agregando também o comentário social como característica. Desde então, admitiu-se a ideia de uma realidade produzida e não de seu reflexo, isento de manipulação.

A noção de *tratamento criativo* possui, nessa fórmula, uma função bastante particular. Pretendia distinguir o documentário griersoniano de objetos como os *actualités* de Lumière e os cinejornais. Em contraste com a *actualité* e o cinejornal, o documentário griersoniano possuía uma dimensão criativa, sendo, por isso, explicitamente concebido como uma obra de arte (CARROLL, 2005, p. 70).

A discussão em torno do termo *documentário* e a definição griersoniana é que, com base em um caso específico, a ideia começou a se difundir e a ser aplicada a todo e qualquer tipo de filme que não se encaixasse nos moldes ficcionais.

⁷ Dziga Vertov (1896-1954) é o codinome de Denis Arkad’evic Kaufman, *Dziga* vêm da onomatopeia de girar a manivela de uma câmera; e *Vertov* é uma derivação do verbo girar (ou fazer rodar), em russo.

Os movimentos ligados à teoria realista ultrapassaram fronteiras, alicerçados pelo documentarismo que, em geral, opunha-se ao cinema de entretenimento de ficção. Nos Estados Unidos, Robert Flaherty (1884-1951) foi seu maior representante, apesar de seus filmes não tratarem a realidade de “forma direta”, mas sim por meio de representações: um estilo, provocado por um incidente, que permaneceu desde o seu primeiro filme, *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*, EUA, 1922). Flaherty perdeu o filme após registrar o cotidiano dos esquimós, e decidiu voltar à região para solicitar aos moradores que representassem a própria realidade, a fim de refazer o material perdido (RESENDE, 2005). Da-Rin (2006) destaca de que forma *Nanook of the North* se diferenciava dos inúmeros filmes de viagem realizados na sua época:

Em primeiro lugar, enquanto estes invariavelmente eram centrados na figura do viajante-explorador-realizador, ilustrando visualmente um relato em primeira pessoa, o filme de Flaherty articulava-se em torno da vida de uma comunidade; o cineasta era elidido, tal como o narrador da ficção cinematográfica (*Ibidem*, p. 46).

De acordo com o próprio Flaherty,

O documentário é filmado no próprio lugar que se quer reproduzir, com as pessoas do lugar. Assim, o trabalho de seleção será realizado sobre material documental, com a finalidade de narrar a verdade da forma mais adequada e não dissimulando-a por trás de um elegante véu de ficção, e quando, como corresponde ao âmbito de suas atribuições, infunde à realidade o sentido dramático, este sentido surge da própria natureza e não unicamente da mente de um escritor mais ou menos engenhoso (*apud* RAMIÓ; THEVENET, 1985, p. 157).

Da-Rin (2006) revela outra singularidade de *Nanook of the North* no campo da linguagem, destacando a harmonia entre um “filme de viagem” e os moldes da narrativa clássica cinematográfica,⁸ extrapolando, assim, o “mero” registro descritivo da realidade, que seguia, até então, uma ordem cronológica de captação. Pela primeira vez, um “filme de viagem” era submetido a uma interpretação, provando o contrário do que acreditava Hugo Münsterberg. Da-Rin continua:

Em segundo lugar, os filmes de viagem filiavam-se ao modelo Lumière de observação da realidade, bem como a uma ideologia documental anterior ao próprio cinematógrafo, que submetia as imagens a uma perspectiva educativa. O resultado costumava ser uma abordagem meramente descritiva da natureza e dos costumes dos

⁸ Conforme a seção 2.5 desta tese.

povos visitados: “um fato aqui, outro ali, sem costura”, conforme criticou o próprio Flaherty. Seu filme inovava ao colocar os fatos que testemunhou em uma perspectiva dramática: construía um personagem - Nanook e sua família - e estabelecia um antagonista - o meio hostil dos desertos gelados do norte (*Ibidem*, p. 46).

A base do trabalho de Flaherty era extrair elementos dramáticos do próprio ambiente em que filmava. Para isso, ele rechaçava a ideia de contratar atores profissionais. Ele convidava os integrantes de uma comunidade para reconstituírem sua vida cotidiana.⁹ Para Flaherty, o conteúdo realista prevalecia em detrimento da forma. Por isso, ele insistia em encenar tradições antigas de um povo, que já não faziam mais parte da vida cotidiana. Seu objetivo era registrar, ainda que por meio de representação, a luta entre o homem e a natureza hostil.¹⁰

Barsam (1992) explica o raciocínio de Flaherty:

Ele sabia que as plateias nem sempre esperavam uma fiel representação da realidade, que preferiam o artifício relativamente superior dos filmes de ficção e que os filmes não ficcionais as atraíam com recursos como a reconstituição. Flaherty entendeu que o cinema não é uma função da antropologia ou da arqueologia, mas um ato da imaginação; é tanto a verdade fotográfica quanto uma reorganização cinemática da verdade. Diante das acusações de ter reencenado situações, Flaherty dizia: “Às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro” (*Ibidem*, 1992, p. 52).

Assim, Flaherty criava uma sintaxe narrativa do modo de representação, uma narrativa documental que seria um paradigma para o cinema que pretendia registrar a realidade. Sobre isso afirma Da-Rin (2006, p. 53): “Mas, para que a tradição do documentário se estabelecesse propriamente, ainda seria preciso esperar mais de uma década, até que surgisse uma retórica capaz de dar ressonância ao protótipo construído por Flaherty. Esse papel estaria reservado a John Grierson”. Percebe-se, então, que, desde a década de 1920, a linguagem não ficcional e a ficcional se imbricam, como será discutido neste capítulo.

⁹ Há versões de que Flaherty substituiu a verdadeira esposa de Nanook por outra mulher e que o herói de *Man of Aran* (1934) não foi representado por um ilheu, mas por um homem que Flaherty considerou mais fotogênico (DA-RIN, 2006, p. 51-52).

¹⁰ Os esquimós quase não caçavam morsas (*Nanook of the North*), as roupas tradicionais dos habitantes de Samoa, assim como a tatuagem como rito de passagem, vistos em *Moana*, não eram mais usuais. A pesca de tubarões, que não ocorria mais na ilha de Aran, foi encenada no Golfo de Biscaia, a centenas de quilômetros do arquipélago.

Apesar de o cinema estimular certo realismo¹¹ desde a sua gênese, a teoria realista foi desenvolvida e sistematizada somente a partir da década de 1930, com Siegfried Kracauer (1889-1966) e André Bazin (1918-1958), que se opunham aos ideais dos cineastas e teóricos da escola formativa. No entanto, antes de Kracauer e Bazin, os ensaios dos cineastas realistas voltavam-se mais para os aspectos sociais do que propriamente para um retrato “realista” do mundo, como ocorreu na pintura. A partir desses teóricos, passa-se a uma visada política, de descobertas e de conhecimento.

2.2.1 André Bazin

André Bazin, juntamente com Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca, é o criador dos *Cahiers du cinéma*, importante revista de crítica de cinema, editada na França e surgida em março de 1951. Para André Bazin, o cinema realista deveria fazer o homem enxergar a realidade simplesmente como ela é, sem lhe impor um significado. “O cinema é antes de tudo a arte do real, porque registra a espacialidade dos objetos e o espaço por eles ocupado [...]. É um realismo físico que não leva em conta o espectador” (BAZIN, 1991, p. 142). Bazin faz referência ao trabalho do cineasta francês Jean Renoir (1894-1979), que realizava sua arte com base em sua própria percepção da realidade, sem a transformar.

2.2.2 Siegfried Kracauer

Escritor e teórico alemão, Siegfried Kracauer defendia a primazia do conteúdo do cinema sobre a forma. Para ele, “Toda arte é uma batalha entre forma e conteúdo”. Assim, “O cinema é a primeira ‘arte’ em que o conteúdo tem uma vantagem inicial nessa batalha” (KRACAUER *apud* ANDREW, 2002 p. 96). Com base nesse raciocínio, ele desenvolveu uma teoria que chamou de *estética material*.

¹¹ Toma-se o termo segundo Aumont e Marie (2009, p. 218): “O realismo reivindica a construção de um modelo imaginário que produza um forte efeito de real, mas procura também, e de forma contraditória, recuperar uma certa capacidade de idealidade, para dizer algo sobre o real e não apenas sobre uma realidade momentânea (este foi, nomeadamente, o sentido das teorias marxistas da literatura, por vezes adaptadas, de modo mais ou menos rigoroso, pelo cinema, cf. Aristarco ou Amenghal)”.

Consciente das limitações e diferentes possibilidades de registro por parte de uma câmera, Kracauer concordava que o cineasta deveria interferir na realidade para melhor expressá-la. Conseqüentemente, ele afirmava que os filmes documentais “não exibem tensão, não podem ir além de si mesmos. O realismo radical tem uma limitação de campo. Confinado à descrição do ambiente, não capta aspectos da realidade visível que apenas o envolvimento pessoal vai captar” (ANDREW, 2002, p. 125). Assim, Kracauer criou o conceito de enredo encontrado:

Quando você olha por tempo suficientemente longo para a superfície de um rio ou lago, vai detectar na água determinados padrões que podem ter sido produzidos por uma brisa ou redemoinho. Os enredos encontrados são da natureza de tais padrões. Descobertos, em vez de inventados, são inseparáveis de filmes com intenções documentais (KRACAUER, 1960, p. 245-246).

Kracauer citou como exemplos de enredos encontrados nos filmes de Robert Flaherty, especialmente *Nanook, o esquimó* e *O homem de Arã (Man of Aran)*, EUA, 1934), além de obras do início do Neorrealismo italiano, como *Paisá* (Itália, 1946), de Roberto Rossellini; *A terra treme (La terra trema)*, Itália, 1947), de Luchino Visconti; e *Ladrões de bicicletas (Ladri di biciclette)*, Itália, 1948), de Vittorio de Sica.

A necessidade de compreensão de cada fenômeno gera, desde os primórdios da sétima arte, o desejo de se pensar sobre suas possibilidades narrativas e estéticas, bem como de propor caminhos para seu desenvolvimento. Renovam-se, assim, esforços para reunir, explicar e categorizar as obras de determinada época e estilo.

2.3 Os gêneros no cinema

Os gêneros são dispositivos de organização com o intuito de corresponder às expectativas dos sujeitos envolvidos num processo de enunciação,¹² presencialmente ou não. No entanto, a noção de gênero é confusa, pois sua definição e formas de classificação são discutíveis.

As opções técnicas e estéticas de cada época, as temáticas, a tonalidade emocional, o país de origem, os estilos diferenciados de trabalho dos cineastas e as tecnologias exercem influência direta na reunião das obras em determinados grupos categóricos. Arlindo Machado afirma:

¹² Por meio da enunciação (língua em funcionamento), a língua passa de uma simples “possibilidade da língua” a um discurso, que emana de locutores, atinge ouvintes e permite a construção de sentidos.

Até os anos 1960, só existiam no cinema as categorias “documentário” e “ficção”. Mas como começaram a aparecer trabalhos que não podiam, sob nenhuma hipótese, ser classificados em qualquer dessas duas categorias, surgiu então uma terceira categoria: o experimental, que também se definia por negação, ou seja, experimental é tudo o que não pode ser enquadrado nem como ficção, nem como documentário. Mas recentemente começou-se a falar (e até produzir eventos relacionados) em “documentários experimentais”, ou seja, estamos agora diante de um conceito de documentário que representa uma dupla negação: a negação da ficção e a negação do próprio documentário (MACHADO, 2011, p. 7).

Aumont e Marie (2009, p. 122) apontam que, tal “como nas outras artes, o gênero cinematográfico está fortemente ligado à estrutura econômica e institucional de produção. Assim, nunca foi tão claramente definido quanto no cinema ‘clássico’ hollywoodiano”. Bergan (2007) conta que essa divisão surgiu na época dos grandes estúdios de Hollywood, como forma de facilitar a produção e o comércio dos filmes. Concomitantemente, criava-se um parâmetro para os roteiristas. O resultado foi a especialização de diretores, atores e estúdios - tais como os conhecidos musicais da MGM, os filmes de gângster da *Warner Bros.* ou as comédias da *Paramount*, assim como o suspense tornou-se marca registrada de Alfred Hitchcock (1899-1980) e o faroeste de John Ford (1894-1973), embora esses diretores tenham trabalhado com diversos gêneros, para lembrar alguns exemplos.

Ao longo do tempo, os gêneros cinematográficos foram se tornando menos dogmáticos e mais flexíveis. Segundo Aumont e Marie (2009), foram sendo transformados “quer pelo excesso e pela paródia [...], quer pela extinção e pela decadência [...], quer ainda pelas próprias modificações do referente a que estão ligados” (*Ibidem*, p. 122). Para entender as constantes transformações dos gêneros, pode-se observar o caso do *western* como exemplo. Vugman prefere o termo *western* para se referir ao que Bergan traduz como *faroeste* e afirma: “Com os primeiros filmes em que aparecem *cowboys* datando da virada do século XIX, o *western* inclui-se entre os primeiros gêneros de filmes narrativos da história” (VUGMAN, 2008, p. 159). Esses filmes reforçaram a ideologia dominante em cada momento histórico dos EUA, definindo heróis e heroínas, enquanto o país vivia a Grande Depressão, a Segunda Guerra Mundial ou a Guerra Fria. No entanto ainda há diretores e atores especializados ou conhecidos por certos gêneros. Aumont e Marie (2009) afirmam:

Contrariamente a uma opinião muito difundida, não parece que o fenômeno do gênero tenha enfraquecido; mas é verdade que vários gêneros evoluíram muito, que outros apareceram [...], que, em muitos casos, os filmes de gênero exibem certa ironia relativamente à sua pertença a um gênero e que vários realizadores importantes [...] tentaram efetuar no próprio interior do gênero uma redefinição ou,

pelo menos, uma reflexão que institui também uma espécie de distância (AUMONT; MARIE, 2009, p. 122).

Entende-se que a controvérsia em relação aos gêneros está na busca da padronização de elementos que se conjugam de forma variável no discurso fílmico. De acordo com as definições dos 20 gêneros supracitados no guia de Bergan (2007), pode-se afirmar que uma produção como *E o vento levou* (*Gone with the wind*, EUA, 1939), de Victor Fleming, seria, ao mesmo tempo, um filme “épico”, um “melodrama” e um filme de “guerra” (Guerra de Secessão Americana). Se também se podem aplicar as definições desse autor ao *corpus* aqui proposto, *Persépolis* (EUA/França, 2007) e *Valsa com Bashir* (Israel/França/Alemanha/EUA/Finlândia/Suíça/Bélgica/Austrália, 2008), seriam considerados, concomitantemente, uma “animação”, um “épico”, uma “(auto)biografia” (adaptação literária de história homônima), e possivelmente “documentário” (como será visto posteriormente).

A categorização em diversas modalidades dramáticas ajuda a orientar o público na identificação e na escolha do filme ao qual se deseja assistir. Julier e Marie (2009) conferem ao gênero a utilidade de diferenciar a forma de produção bem como a maneira de assisti-la. No entanto concordam que a classificação em gêneros não é clara nem pode ser tão rígida, sugerindo uma metodologia: partir de um filme classificado em determinado gênero, de forma unânime, para compará-lo a outras obras, identificando as características comuns. Barry K. Grant (1977) apresenta autores de artigos que corroboram com essa proposta, no livro que organizou *Film genre: theory and criticism*. Tudor¹³ e Buscombe¹⁴ acreditam que o cinema herdou essa controvérsia da teoria dos gêneros literários e defendem a maleabilidade das regras de identificação. Eles concordam: para identificar a que gênero um filme pertence, deve-se recorrer a temas, ações e características comuns. No entanto, Tudor (1977) problematiza os paradigmas utilizados:

Tomar um gênero como “Faroeste”, analisá-lo e listar suas características em princípio é implorar para a questão de que devemos primeiro isolar o corpo de filmes de “Faroeste”. Mas eles só podem ser isolados com base nas características principais, o que só pode ser descoberto dos próprios filmes depois que eles tiverem sido isolados. Ou seja, nos pegamos em um círculo que primeiramente requer que os filmes sejam isolados, para cujo propósito um critério é necessário, mas espera-se que o critério, por sua vez, emerja das características comuns dos filmes

¹³ Tudor (1977) discute a noção de gênero e as dificuldades de definição de gêneros específicos.

¹⁴ Buscombe discorre sobre recorrências temáticas e iconográficas que levam a identificar o gênero de um filme.

empiricamente estabelecidas. Esse “dilema empírico” tem duas soluções. Uma é classificar filmes de acordo com critérios escolhidos *a priori* a partir do propósito crítico. Isso leva de volta à posição inicial na qual o termo gênero especial é redundante. A segunda é inclinar-se a um consenso cultural comum sobre o que constitui um filme de “Faroeste”, para depois analisá-lo detalhadamente (TUDOR, 1977, p. 18).

Aumont e Marie lembram, ainda, que o gênero “pode incluir cenas obrigatórias [...], que, até certo ponto, regem a sua economia formal e simbólica”. E complementam: “Como é evidente, um filme pode sempre jogar, *a contrário*, com essas ‘obrigações’ ou combiná-las; algumas alianças entre gêneros foram muito férteis [...]” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 122-123, grifos no original).

Diante da real possibilidade de hibridismo entre os gêneros, Nogueira (2010, p. 3) propõe uma nova forma de classificação, com base no reconhecimento da “assunção ou subversão” de determinadas convenções em uma obra. Assim, ele acredita ser possível estabelecer o índice de pertença ou de distanciamento em relação a um gênero.

Com base nesse raciocínio, Nogueira sugere a seguinte definição:

Um gênero será uma categoria classificativa que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre as diversas obras. Desse modo, será possível, seguindo o raciocínio genérico, encontrar a gênese comum de um conjunto de obras, procurando nelas os sinais de uma partilha morfológica e ontológica - assim, através da ínfima comunhão de determinadas características por parte de um conjunto de obras, poderemos sempre proceder à genealogia mais remota das mesmas, o que haverá de permitir compreender melhor o seu processo criativo e efetuar a arqueologia das ideias fundamentais que veiculam ou das situações que retratam (*Ibidem*, p. 3).

O autor defende, após a identificação de um esquema genérico, a classificação de um gênero. Essa concepção esquemática deve preencher os seguintes requisitos: tipo de personagens retratadas, tipo de situações encenadas, temas correntemente abordados, elementos cenográficos e iconográficos, princípios estilísticos ou propósitos semânticos, por exemplo. “Quando este esquema permite identificar um padrão recorrente num vasto grupo de obras, temos então que um gênero ganha dimensão crítica [...] mesmo se o futuro lhe augurar, com certeza, mutações e hibridações” (NOGUEIRA, *loc. cit.*).

Segundo Denis (2010), o desenho animado aparece, tal como o *western* ou o *film noir*, como um “gênero especificamente americano - pois embora o cinema de animação não seja um

gênero, o desenho animado é” (*Ibidem*, p. 115). Para o autor, o cinema de animação é, antes de tudo, cinema.

A animação é assim uma ferramenta multiforme e inconstante, em função dos desejos do realizador e do produtor. A razão é simples: ela é uma técnica (ou melhor, um conjunto de técnicas), e não um gênero, como tantas vezes se lê [...]. Essas diferentes técnicas permitem de fato realizar filmes que pertencem a todos os gêneros (filme negro, comédia, musical, burlesco, filmes de terror, filme de guerra etc.), inclusive nos modos de documentário e experimental, e responder a tentativas artísticas e comerciais tão variadas como o cinema em filmagem real (*Ibidem*, p. 7).

Reconhecendo-se as muitas nuances existentes na extensa discussão sobre a questão de gêneros, e com base no que aqui interessa para a reflexão proposta (primordialmente, entre ficção e não ficção), nesta tese se considera, portanto, a animação como técnica, a exemplo do que defende Denis. “É de fato verdade que, apesar da técnica pesada (ou leve), o verdadeiro autor é aquele que consegue superar as contingências materiais da imagem para oferecer uma visão de cinema diretamente ligada a seu imaginário” (*Ibidem*, p. 7). Nesse sentido, verificam-se os filmes aqui propostos para análise, numa instigante harmonia entre documentário e animação.

2.3.1 O “efeito-gênero”

Para Aumont (1995), o cerne da questão está na manutenção da verossimilhança fílmica, que permite a existência do que o autor chama de *efeito-gênero*. Antes, no entanto, ele explica: “Pode-se, portanto, dizer que o verossímil se estabelece não em função da realidade, mas em função de textos (de filmes) já estabelecidos. Deve-se mais ao discurso do que à verdade: é um efeito de *corpus*” (*Ibidem*, p. 144). Assim, a verossimilhança será mais sólida “dentro de uma longa série de filmes próximos - tanto em expressão quanto em conteúdo - uns dos outros, como é o caso dentro de um gênero: no que se refere ao verossímil, existe um *efeito-gênero*” (*Ibidem*, p. 147), que tem uma dupla incidência, devido:

- a) à existência de um mesmo referente diegético e recorrência de cenas “típicas”, como no *western* e seus (re)conhecidos códigos de honra do herói, bem como a forma característica de agir dos índios;
- b) ao verossímil próprio de cada gênero, em particular:

Cada gênero tem seu verossímil: o do *western* não é o da comédia musical ou o do filme policial. Seria inverossímil em um *western* o adversário do herói se confessar vencido depois de ter sido ridicularizado em público (o que é completamente verossímil na comédia musical), enquanto seria inverossímil nesta última o adversário matar aquele que o ridicularizou. Por isso, as famosas “leis do gênero” só são válidas dentro de um gênero e devem-se apenas ao peso do verossímil em vigor no conjunto dos filmes realizados que pertencem a esse gênero (AUMONT, 1995, p. 147).

O autor insiste: sem a manutenção do verossímil, essa dupla incidência do *efeito-gênero* não se efetiva. Isso não quer dizer, no entanto, que o verossímil de um gênero não seja passível de variação, pois a evolução é um processo natural. Mas, para não sofrer uma descaracterização, certa quantidade de elementos deve ser respeitada e mantida. “Foi assim que o *western* viu seu verossímil ser singularmente remanejado desde suas origens. Mas esses remanejamentos (e isso é válido para qualquer gênero) tendem mais à sobrevivência do verossímil do que a uma abordagem mais correta da realidade” (*Ibidem*, p. 147-148).

Sob essa lógica, o documentário em animação seria uma variação que conservaria o verossímil de ambos os “gêneros” (considerando-se, a princípio, animação e documentário como gêneros). Dessa forma, permitiria harmonizar certo compromisso do documentário com os fatos reais com o discurso lúdico da animação, dominado, principalmente, pelo universo ficcional.

Especialmente na ficção, estabelece-se um pacto de verossimilhança. O espectador do filme de ficção finge acreditar que o mundo diegético é real para se deixar levar pela história que é contada. Metz (2001) explica:

É certo que o público não se deixa enganar sobre a ilusão diegética e que “sabe” que a tela não exhibe nada além de uma ficção. E ainda, é de grande importância, para o bom desenvolvimento do espetáculo, o fato de que esta simulação tenha um respeito escrupuloso (sem cuja condição, o filme de ficção mereça que seja qualificado como “mal feito”), e que tudo que entre em jogo, resulte o engano de forma eficaz e que tenha aspecto convincente (falamos aqui do problema da verossimilhança) (*Ibidem*, p. 84, tradução nossa).¹⁵

¹⁵ “Damos por supuesto que el público no se engaña acerca de la ilusión diegética y que ‘sabe’ que la pantalla no presenta nada más que una ficción. Y no obstante, reviste la mayor importancia, para el buen desarrollo del espectáculo, el hecho de que esta simulación obtenga un respeto escrupuloso (en cuyo defecto la película de ficción merecerá que la califiquen de ‘mal hecha’), y de que todo entre en juego con objeto de que resulte eficaz el engaño y tenga aspecto convincente (tocamos aquí el problema de verosimilitud).”

Dessa forma, no filme de ficção, o pacto de verossimilhança levaria o espectador para um mundo imaginário, interrompendo as possibilidades de crítica sobre a relação desse mundo fantasioso com a realidade. Já o pacto de credibilidade do filme documental funcionaria de maneira totalmente oposta. Afinal, ao assistir a um documentário, o espectador atribui um valor de verdade ao filme e, ao contrário, não adota uma postura de fingir que acredita na história.

Assim, a narrativa clássica cinematográfica pode ser apropriada tanto pelo filme documental quanto pelo ficcional. Trata-se da base aristotélica para se contar uma história: apresentação de personagens/tema; seguido de conflitos, que vão manter o interesse do espectador; e o desenlace, que traz a solução do problema ou os caminhos para a solução dos conflitos. Umberto Eco (1987) complementa:

O cinema, com efeito, pelo menos nas suas formas tradicionais, habituara o espectador a uma espécie de narrativa concatenada e construída segundo passagens necessárias, segundo as leis da poética aristotélica: série de acontecimentos terríveis e patéticos que ocorrem a uma personagem capaz de determinar uma identificação simpatética por parte do espectador; desenvolvimento desses acontecimentos até o máximo da tensão e da crise; desenlace da crise (e dos nós dramáticos), com conclusão e pacificação das emoções postas em jogo (*Ibidem*, p. 326-327).

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002, p. 27) explicam: “A narrativa centra-se em geral num personagem principal [...] de ‘caráter’ desenhado com bastante clareza, confrontado a situações de conflito”.

A narrativa clássica cinematográfica estrutura-se, então, com base em um personagem que deseja ou deve fazer algo, e é impedido por outra(s) pessoa(s), ou a natureza, ou até ele mesmo, e daí se geram as consequências, conforme o exemplo do quadro a seguir,¹⁶ baseado nos documentários autobiográficos em animação *Persépolis* (2007) e *Valsa com Bashir* (2008), respectivamente.

¹⁶ O QUADRO 1 e a estrutura da narrativa cinematográfica clássica apresentados se baseiam em notas do curso *Guión Cinematográfico*, ministrado pelo professor Juan Madrid. A formação foi realizada em julho de 2009, na *Escuela Internacional de Cine y TV*, em Cuba.

QUADRO 1 - Estrutura narrativa cinematográfica clássica

Alguém (ou mais de uma pessoa)	Verbo/Ação	Algo/Alguém	Impedimento (conflito)	Consegue?	Consequências
Mulher iraniana	Quer	Liberdade	Revolução Islâmica Guerra Irã-Iraque Conflito interno	Sim	Solidão Nostalgia Exílio Catarse
Homem israelense	Quer	Recuperar falhas de memória do massacre em Sabra e Chatila	Conflito interno	Sim	Encontro consigo mesmo Autossuperação Catarse

Fonte: elaborado pela autora desta tese.

“As técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático”, concluem Vanoye e Goliot-Lété (2002, p. 27).

A fórmula aristotélica exige do roteirista/diretor uma análise prévia: antes de começar a escrever o roteiro, seja ficção ou não, é necessário ter uma ideia muito clara de toda a história que se quer contar: como começa e como termina. É necessário saber o final do filme para se iniciar a escrita. A partir daí, inicia-se o processo de elaboração do roteiro, levando-se em conta os seguintes itens:

- a) Os conflitos: conflito é resultado de duas forças que se contrapõem. Uma história, portanto, pode ser construída com vários conflitos, porém existe um principal. Trata-se de um conflito verossímil, forte, humano e que afeta a vida do personagem. Por isso a história se torna instigante, prendendo a atenção do público. O conflito principal é o de maior duração em um filme e também o de maior intensidade emocional. Há três classes de conflitos: interno, externo e com a natureza (terremoto, enchente, avalanche, etc.).
- b) As tramas: ao longo de todo o filme, as inúmeras tramas provocam avanços (o personagem principal quer algo) e retrocessos (há obstáculos que o impedem).

c) Os atos:

- 1º ato: apresentação: no primeiro contato com o filme, o espectador deve receber informações sobre os personagens e a história que se pretende contar. É nesse ato inicial que o filme deve dar as informações básicas para a compreensão do que vem a seguir, apresentando os personagens principais e suas idiossincrasias;
- 2º ato: desenvolvimento: é a parte mais longa. É nesse segundo ato que se desenvolvem os conflitos das tramas. Cada trama tem seu próprio conflito, ou seja, seu “ponto de giro” que acelera a ação. O chamado “ponto de giro” é uma informação, uma situação inesperada. Em todo relato, deve ocorrer algo interessante, ou seja, um conflito;
- 3º ato: desenlace: é o mais curto de todos os atos. Nesse momento, resolvem-se todas as incógnitas apresentadas no primeiro ato: o protagonista conseguirá seus objetivos? Que consequências trarão suas ações? É no terceiro ato que se resolvem todas as expectativas, em ordem de prioridade.

d) Os personagens: em um relato, os personagens cumprem a função principal de levar a cabo as ações que desenvolvem as tramas. Todos os personagens são importantes porque geram conflitos e subconflitos. Os personagens podem exercer as funções de:

- protagonista: aquele que tem desejos e busca seu destino, seu futuro e, por isso, merece um estudo complexo e detalhado de seu caráter e personalidade. Os conflitos desenvolvem-se em torno desse personagem principal. Seja em filmes ficcionais ou não, é sempre necessário conhecer muito bem o protagonista;
- oponente: aquele que coloca obstáculos à ação do protagonista;
- antagonista: deve ser mais forte que o protagonista. O antagonista é um tipo de oponente: além de colocar obstáculos à concretização dos desejos e objetivos do protagonista, ainda pode disputar o mesmo objeto pretendido por ele;
- secundários: ajudam o protagonista a conseguir seus objetivos;
- informante(s): aquele(s) que fornece(m) informações sobre a vida dos personagens ou sobre o tema.

Os elementos que caracterizam o protagonista e o antagonista devem ficar evidentes, porém o caráter do protagonista não deve ser explicitado imediatamente, apenas os fatores mais importantes. As informações sobre o caráter e conduta do protagonista devem surgir ao longo da história.

Para os roteiristas de filmes de ficção, o processo de construção dos personagens é uma preocupação a mais. Os personagens principais devem ser coerentes e verossímeis. O comportamento de cada um deve estar de acordo com o próprio caráter.

Essa tarefa, entretanto, não é mais fácil para os documentaristas. Por trabalharem com uma história real como matéria-prima, os “personagens” já estão “criados”. Para o documentarista tradicional,¹⁷ que opta pela narrativa clássica, em *live-action*, o desafio é outro: organizar os depoimentos, fotografias e demais registros em uma lógica aristotélica concatenada muitas vezes com efeitos de dramatização, sem, no entanto, deixar de retratar a “realidade”, ainda que sob seu ponto de vista.

No caso dos documentaristas que se utilizam da animação, como seria possível garantir a característica factual¹⁸ de um filme, baseado na estética ficcional, aplicada na íntegra ou em quase na totalidade do filme? Como a liberdade criativa da animação seria capaz de (re)construir uma história real?

2.4 Os limites entre ficção e não ficção

Assim como há controvérsias em relação à classificação de filmes por gêneros, também é bastante discutível a delimitação de uma obra entre ficção e não ficção. Nesse sentido, Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos afirmam: “Os documentários, assim como os filmes de ficção, estão sujeitos às manipulações mais variadas” (BERNARDET; RAMOS, 1988, p. 42).

Como já visto, desde a década de 1920, Flaherty já aplicava a “gramática” cinematográfica do filme ficcional “a um material não inventado por um escritor ou diretor, nem encenado por atores. Logo, o drama, com seu potencial de impacto emocional, casava-se com algo mais real - pessoas sendo elas mesmas” (BARNOUW, 1974, p. 39).

¹⁷ Esse termo é usado aqui para documentaristas que trabalham com elementos considerados tradicionais, tais como voz em *off*, depoimento de pessoas (áudio e/ou vídeo), fotografias e demais documentos comprobatórios, para diferenciar dos documentaristas que trabalham com animação.

¹⁸ Nesta pesquisa, o termo “factual” tem o significado empregado por alguns analistas do discurso, referindo-se a fatos que comprovadamente ocorreram. Portanto, não se aplica, aqui, o termo usado por jornalistas, que o utilizam para fazer referência a notícias quentes, ou seja, àquelas com validade temporal, que devem ser veiculadas exatamente no dia do acontecimento.

No entanto, verifica-se que as pessoas se transformam diante de uma câmera, por mais naturais que pareçam ser. O simples fato de saber-se exposto a uma gravação faz com que, normalmente, o indivíduo se projete por meio de posturas, gestos, feições, entonação de voz, escolha lexical e demais atributos ligados à aparência.

Da mesma forma, por trás da câmera, nenhum trabalho cinematográfico pode ser desvinculado da subjetividade de seu diretor. O pesquisador Miguel Pereira¹⁹ afirma: “O documentário convida o espectador para ver a realidade a partir de um ponto de vista” (RESENDE, 2005, p. 61).

Os elementos ficcionais, em *Nanook of the North*, são identificados por meio do uso de técnicas pouco comuns em filmes não ficcionais até então, tais como o aumento do número de planos, provocando agilidade de pontos de vista e variedade de movimentos de câmera,²⁰ além de direcionar o olhar do espectador; o frequente jogo de plano/contraplano e a câmera subjetiva de personagens.²¹

Porém *Nanook of the North* mantém suas características não ficcionais por meio da presença dos seguintes elementos: muitas vezes, a continuidade não é adotada com rigor; nem sempre dois planos contíguos têm movimentos concatenados entre alguns cortes; caiaques e trenós não seguem uma linha espacial e, principalmente, os olhares diretos para a câmera (evitados em filmes ficcionais) que expõem o processo de filmagem. Barthes (1982) afirmava categoricamente: “Um único olhar vindo da tela e colocado sobre mim, todo o filme estará perdido” (*Ibidem*, p. 282). Cinco anos depois, Burch (1987) corroboraria o raciocínio de Barthes:

O olhar para a câmera, que equivale ao olhar nos olhos do espectador na sala de cinema, desvela a artificialidade da filmagem e, como tal, foi regulamentada nos estúdios norte-americanos desde antes de 1910: “a Selig inclui nas instruções destinadas a seus atores contratados a proibição expressa de olhar para a câmera. A maioria das outras firmas americanas parece que adotaram esta regra, também na mesma época” (*Ibidem*, p. 221).

¹⁹ Afirmação feita em palestra realizada no dia 5 de novembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro, no II Fórum Internacional de Documentários e Brasil Documenta. O evento foi promovido pela GNT e PUC-RJ.

²⁰ Conforme a sequência da caça à morsa.

²¹ Conferido nos seguintes episódios: as morsas vistas pelos esquimós ou o lobo rugindo para Nanook, na sequência em que comem a foca recém-pescada (DA-RIN, 2006, p. 49).

Assim como as estratégias para reforçar a (não) ficcionalidade de um filme, a faculdade de realizar escolhas (enquadramento, montagem, etc.) obviamente não é prerrogativa apenas do filme de ficção. O documentarista sempre faz um recorte do real, segundo seu ponto de vista, como observa Michael Rabiger (2001, p. 34): “O documentário é a obra de um autor, assim como ocorre com um filme de ficção, com o qual tantas coisas compartilha” (tradução nossa).²²

Em filmes autobiográficos em animação, como *Persépolis* e *Valsa com Bashir*, a subjetividade dos sujeitos biografados, que também assumem a direção da obra, reforça ainda mais o *ethos*²³ que se deseja apresentar no filme. Nesses casos, quanto maior a evidência dos aspectos subjetivos, mais informações o espectador tem sobre os sujeitos autobiografados que se revelam por meio de suas histórias e de seus jeitos próprios de contá-las. Ratifica-se, assim, uma história real, recontada pela experiência de um ator social.²⁴

A vastidão de possibilidades técnicas, narrativas e estéticas do cinema dificulta cada vez mais a classificação de filmes e facilita, ao mesmo tempo, o processo de manipulação de um filme. Com mais veemência, pode-se apresentar uma versão ficcional baseada em imagens de situações reais bem como elaborar um discurso não ficcional com base em imagens produzidas. Por isso o cineasta Silvio Tendler é contrário a uma distinção categórica entre filmes ficcionais e não ficcionais:

Não acredito nessa dualidade entre ficção e documentário, acredito em cinema. [...] Acredito que o ficcionista, se quiser, pode fazer uma grande viagem e um filme extremamente ligado à realidade. O documentarista também tem o direito de sonhar com imagens. Então não acredito nessa dualidade (*apud* MORAES, 1986, p. 130).

Sob esse aspecto, José Carlos Avellar acredita em inspiração mútua:

Acho que da mesma forma que se pode falar que a ficção se inspirou num impulso documental, temos uma produção documental que se inspirou no impulso da ficção, na medida em que o documental não é um registro consciente interferindo na realidade, mesmo discutindo, explicando o ponto de vista de um narrador que está

²² “El documental es la obra de un autor como lo es el cine de ficción, con el que tantas cosas comparte.”

²³ Imagem de si.

²⁴ “Um determinado indivíduo é um ator social quando ele representa algo para a sociedade (para o grupo, a classe, o país), encarna uma ideia, uma reivindicação, um projeto, uma promessa, uma denúncia” (SOUZA, 1991, p. 54). No entanto esse conceito não se restringe a uma pessoa. Aplica-se também a grupos sociais e instituições, tais como sindicatos, partidos políticos, igrejas e mídias.

ali, que ele é “uma” visão da realidade e não “a” visão da realidade. E discutindo a visão que ele tem e a visão transformadora que ele tem daquela realidade (*apud* MORAES, 1986, p. 80).

Os teóricos desconstrucionistas negam a existência de uma distinção entre ficção e não ficção. Noël Carroll contesta essa ideia, propondo a seguinte questão: “O que poderia constituir essa distinção?”. Ele responde à pergunta, valendo-se do modelo comunicativo de intenção-resposta, inspirada em Paul Grice. Essa teoria pressupõe que “um artista ou autor - um cineasta - comunica-se com uma audiência através da indicação de como pretende que esse público responda a seu texto [...]” (RAMOS, 2005, p. 79-80). Carroll (2005) resume:

Uma formulação compacta, mais técnica, da teoria seria dizer que uma estrutura de signos com sentido é uma ficção apenas se apresentada por um emissor com a intenção ficcional de que o público responda a ela adotando uma postura ficcional, com base no reconhecimento de que é essa a intenção ficcional do emissor. [...] Ficções são comunicações cujos autores pretendem que sejam imaginadas pelo público, com base em seu reconhecimento de que é isso que o autor pretende que o público faça (*Ibidem*, p. 81-85).

Carl Plantinga (1997) concorda:

A distinção (embora difusa) entre um filme de ficção e um de não ficção não depende de uma relação particular entre a imagem e as cenas profílmicas (e até mesmo imagens de animação podem ser imagens de não ficção), mas em uma espécie de contrato social, um acordo implícito, não declarado, entre o(s) produtor(es) do texto e a comunidade discursiva de assistir ao filme como uma não ficção (*Ibidem*, p. 40).

Essa visão contemporânea é uma proposta para a solução de um problema antigo. Bresson, Vertov e Pasolini já se questionavam como seria possível dizer algo sobre o real por meio de imagens em movimento, produzidas por fotografia e montagem. Desde então, as respostas são controversas (AUMONT, 2004, p. 31).

Essa discussão se amplia ainda mais na contemporaneidade, devido ao aumento das possibilidades técnicas e estéticas. No final do século XX (como será visto no capítulo seguinte), resgatou-se a animação em filmes documentais. Portanto, recuperando a hipótese de que os gêneros (a princípio, considerados) “documentário” e “animação” possam ser simbióticos, esta pesquisa retoma e contextualiza o questionamento dos teóricos supramencionados: como filmes que usam a estética ficcional da animação poderiam se encaixar na categoria não ficcional do gênero documental? Essa problematização admite, em

si, a distinção entre ficção e não ficção, ao contrário do que propõem os “desconstrucionistas”. Por isso esta pesquisa recorre a Noël Carroll (2005), que compartilha a mesma ideia.

O autor afirma que os termos “documentário” e “cinema não ficcional” não são precisos do ponto de vista teórico. Para ele, se, por um lado, a definição griersoniana²⁵ é demasiadamente estreita, por outro, a ideia de não ficção é muito ampla, como ele exemplifica:

Consideremos o modo como o par ficção/não ficção divide uma livraria. Os romances, os contos e talvez as peças localizam-se na seção de ficção. Todo o restante é não ficção, até mesmo objetos como, digamos, os manuais de desenho para crianças. Mas quando analisamos o que se define como cinema documentário, certamente não temos em mente as lições interativas infantis sobre como desenhar uma flor. Além disso, filmes como *Print Generation* [EUA, 1974], de J. J. Murphy, *Arnulf Rainer* [Áustria, 1960], de Peter Kubelka, e *Serene Velocity* [EUA, 1970], de Ernie Gehr, não são ficções. Não contam uma história imaginada. Então, seriam filmes não ficcionais (CARROLL, 2005, p. 71).

O autor propõe uma nova denominação: “cinema de asserção pressuposta”²⁶ ou “cinema de fato pressuposto”, como uma espécie de declaração de intenções. Para sustentar sua proposta, Carroll empreende sua análise por etapas, traçando uma distinção entre ficção e não ficção. Com base nessa reflexão, ele apresenta e explica o *cinema de asserção pressuposta* “como uma subcategoria do filme não ficcional” (CARROLL, 2005, p. 72).

Para defender-se de algumas possíveis reações à sua teoria, o autor retoma a discussão sobre a dicotomia entre ficção e não ficção, que divide os teóricos (conforme visto). A fim de fazer valer sua argumentação, ele se contrapõe aos “desconstrucionistas”, que acreditavam não haver distinção entre ficção e não ficção. Carroll (2005, p. 73) também discorda de Christian Metz (1980) que pensa que “todo filme é um filme de ficção”, por negar, assim, “a distinção entre ficção e não ficção”, bem como por colocar “em xeque a diferença entre representação e ficção” (CARROLL, 2005, p. 74).

É claro que “as representações não são idênticas àquilo que representam”, mas nem por isso são ficções, defende Carroll (*Ibidem*, p. 75). Ele sugere imaginar se um cartaz de um procurado pela polícia fosse considerado ficcional. Assim, o autor defende, mais uma vez, a

²⁵ Referente ao responsável por cunhar o termo “documentário”, o escocês John Grierson (1898-1972), considerado o pai do documentário britânico.

²⁶ O autor explica que, apesar de se referir ao cinema, ele também pretende “designar a televisão, o vídeo e a imagem digital” (CARROLL, 2005, p. 69).

distinção entre representações ficcionais e não ficcionais. Logo, a ausência ou presença de um veículo representacional seria irrelevante para distinguir entre o caráter ficcional e não ficcional em cada um desses casos. Para Carroll, a diferença entre ficção e não ficção não se basearia em propriedades estilísticas, pois os filmes não ficcionais podem se valer de procedimentos narrativos de filmes de ficção e vice-versa.

Mas se não seria de propriedade estilística, o que poderia constituir essa distinção? Aqui se traça essa distinção com base em certas intenções autorais (o problema é de ordem filosófica). Para isso, o autor utiliza o modelo comunicativo de intenção-resposta, inspirado em Paul Grice, indicando ao público o que se pretende que ele perceba. O público deveria, portanto, reconhecer as intenções do autor, adotando, assim, uma “postura ficcional” ou uma “postura não ficcional”. Se o diretor não manifesta a intenção de sua obra, está abrindo mão de classificar seu filme, deixando essa tarefa para o espectador.

Antes de partir para qualquer definição, Carroll esclarece seu conceito sobre imaginação que, segundo ele, opõe-se à noção de “faz de conta”, de Kendall Walton. Seguindo esse raciocínio, ele chama o conteúdo não assertivo (hipotético) de “imaginação supositiva”. Entretanto ele faz uma ressalva: o convite à imaginação que o autor faz ao público não significaria uma “carta branca” para que cada um entenda o conteúdo proposicional da forma como quiser. “Somos convidados a imaginar a *sua* história - o conteúdo proposicional desta, incluindo o que ela pressupõe e implica. [...] Os detalhes do texto controlam o que é legítimo que o público imagine em resposta à intenção ficcional do autor” (CARROLL, 2005, p. 86, grifo do autor). E assim Carroll distingue a ficção:

De posse dessa concepção de imaginação, podemos afirmar que uma estrutura “x” de signos com sentido, produzida pelo emissor “s”, é ficcional apenas se “s” apresentar “x” ao público “a” com a intenção de que “a” *imagine supositivamente* o conteúdo proposicional de “x”, por reconhecer que essa é a intenção de “s”. Esse é o cerne de nossa proposta sobre o que significa um texto - fílmico ou não - ser ficcional (*Ibidem*, p. 86, grifo nosso).

Com base nessa definição, em oposição à imaginação supositiva, o autor explica a não ficção. Como esse é o interesse desta pesquisa, é aqui destacada a “fórmula mais completa” e “complexa”, segundo o autor:

Uma estrutura de signos com sentido “x” é não ficcional se e somente se “x” é apresentada pelo emissor “s” ao público “a” na qual “s” pretende: 1) que “a”

reconheça que “s” pretende que “x” signifique “p”; 2) que “a” reconheça que “s” pretende que “a” não entretenha o conteúdo proposicional de “p” como não assertivo²⁷ [ou seja, não imagine supositivamente]; 3) que “a” não entretenha “p” como não assertivo; e 4) que “s” pretenda que 2 seja uma das razões de “a” para 3 (CARROLL, 2005, p. 87).

Ou seja, o público *não está obrigado* a receber “x” como hipótese.

Carroll assume que seu conceito sobre não ficção é a negação da característica central da ficção e problematiza: qualquer filme em que o autor não prescreva suas intenções não assertivas enquadra-se como assertivas. O autor cita como exemplo o filme experimental de Ernie Gehr, *Serene velocity* (EUA, 1970), que, por meio do jogo de planos e lentes, bem como da montagem, mostra, em completo silêncio, um longo corredor (FIG. 1).²⁸

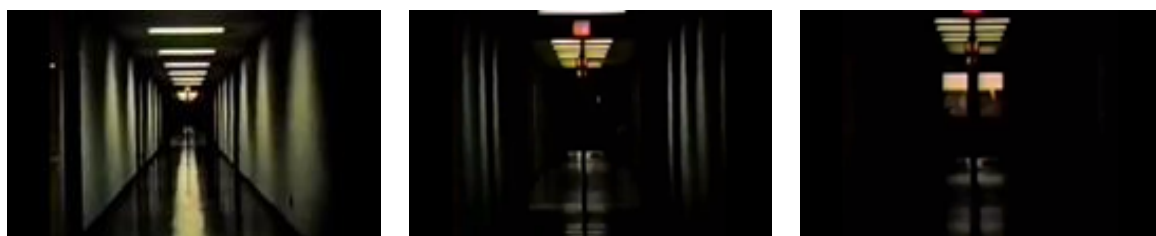


FIGURA 1 - Fotogramas do filme *Serene velocity*²⁹

Em obras como essa, em que o autor não comunica sua intenção, ou seja, não determina que o público imagine algo, seria classificada como não ficção? Sim, segundo o autor, pois o filme não propõe ao público imaginar que existe um corredor. Por outro lado, “tampouco é a espécie de filme com que se preocupam os interessados pelo campo do documentário” (CARROLL, 2005, p. 87).

Partindo dessa reflexão, Carroll reconhece que é preciso um conceito mais primoroso de “não ficção” e propõe estudar o que chama de “subcategoria do conceito anterior de não ficção”: os “filmes de asserção pressuposta” (*Ibidem*, p. 88), discutidos adiante, nesta tese.

²⁷ Entende-se asserção como uma proposição afirmativa que anuncia um fato; e não asserção, como hipótese.

²⁸ O espaço entre a imagem de um corredor, com um sinal de saída a distancia, e as imagens inseridas, em *close*, do mesmo corredor são difíceis de detectar, pois o filme muda lentamente, exigindo a atenção completa do espectador que deseja compreender a mudança na realidade criada. Assim, o filme provoca uma sensação de tempo e espaço diferenciados.

²⁹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=KYfNFtLSuv4>>. Acesso em: 4 mar. 2014.

2.5 O cinema como documento histórico

Até meados do século XX, o cinema ainda não fazia parte do universo do historiador, apesar de o caráter documental das imagens já ser contemplado pela sétima arte, até então indiferente para os historiados tradicionais (FERRO, 1992, p. 82-84).

A partir da década de 1970, o cinema, finalmente, consolidou-se como arte de massa, evidenciando sua influência na maneira como as pessoas percebiam e estruturavam o mundo (KORNIS, 1992, p. 1). Alguns historiadores então iniciaram suas pesquisas para entender a complexidade da linguagem audiovisual e da relação que tinha com o meio em que estava inserida, apesar da desconfiança em relação à “máquina de fabricar imagens”.

A partir de meados do século XX, o movimento dos *Annales* (1929) passou a incorporar variadas fontes no campo historiográfico, entre elas, o cinema. A descrença na transparência do documento, como defendiam os positivistas, levou os próprios cineastas e teóricos do cinema da primeira metade desse século a deixarem a defesa de que o cinema fosse um espelho da realidade e da verdade (FERRO, 1992, p. 4-5). Elias Thomé Saliba (1993) conta que, a partir de então, percebeu-se que o tratamento da realidade, seja por um historiador ou cineasta, é influenciado por escolhas e pressupostos ideológicos inerentes ao sujeito. Dessa forma, tanto a produção historiográfica quanto a narrativa fílmica são incapazes de reconstruir a verdade absoluta. Portanto o cinema como documento passou a ser considerado pelos historiadores como uma construção do real e não um reflexo puro e simples do que transformou, por meio da articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento, num dado contexto histórico.

Milton José de Almeida (1993) ressalta que é justamente esse processo de construção do cinema que faz emergir a arte. O cinema dá “uma visão sobre acontecimentos, que provavelmente não teriam nada de belo, trágico, grandioso, horroroso, não fosse sua (trans)versão cinematográfica” (*Ibidem*, p. 142). Sem se ater à visão artística, Mariza de Carvalho Soares (1994) credita ao cinema a produção de memória coletiva ou social. Ela recorre a Pierre Nora para explicar esse tipo de memória como um “conjunto de recordações, conscientes ou não, de uma experiência vivida ou mitificada, por uma coletividade viva, de cuja identidade faz parte integrante o sentimento do passado” (*Ibidem*, p. 2). Porém a autora retoma o processo de manipulação cinematográfica que descarta a ideia de uma representação fiel do passado, já que os grupos, ao

usarem o passado na formação de suas identidades nas lutas sociais pelo poder, não apenas geram recordações como também geram esquecimentos, silêncios (SOARES, 1994, p. 3).

Admitindo, ainda, o cinema como construção e também como fonte histórica, o historiador e pesquisador de cinema Eduardo Morettin (2003) propõe a seguinte metodologia, dividida em três dimensões: a primeira se refere à “crítica de autenticidade”, buscando saber se o filme não é falsificado; a segunda requer a “crítica de identificação”, a preocupação é conhecer a veracidade do filme, identificando possíveis traços de reconstituição e modificação; e a terceira dimensão, “crítica analítica”, estuda a fonte emissora, as condições de produção e recepção, e a análise da própria realização do filme (*Ibidem*, p. 24-26).

Este capítulo buscou refletir sobre algumas questões concernentes ao cinema, abordando algumas das bases que permitem nortear as análises dos filmes adiante. Antes das análises, porém, faz-se necessário adentrar os terrenos do documentário e da animação e ainda perpassar outras questões relevantes ao estudo proposto.

3 O DOCUMENTÁRIO E A ANIMAÇÃO

Pode-se dizer que a gênese do cinema é não ficcional. Invenção dos irmãos Lumière, no início do século XX, o “cinematógrafo” tornou possível o registro de imagens “reais”, em movimento. Jean-Claude Bernardet (1980) afirma que o sucesso do cinema se deve à impressão de realidade que este produz. Essa capacidade foi percebida pela burguesia como um importante instrumento a ser usado na criação de “um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético” (*Ibidem*, p. 15).

A impressão de realidade, uma das características do cinema, entre os modos de representação, causou pânico nos primeiros espectadores que viam, pela primeira vez, imagens em movimento. Foi em 1895, na França, com a exibição dos filmes dos irmãos Lumière. Um deles, *L'arrivée d'un train en gare* (*A chegada de um trem à estação*), tornou-se a expressão máxima desse efeito. Conta-se que a impressão de aproximação do trem fez a plateia sair apavorada, com medo da máquina que ia em direção a eles (BERNARDET, 1980).

3.1 O documentário

John Grierson formou-se em Filosofia na Universidade de Glasgow, na Escócia, em 1924. Influenciado pelas ideias de Walter Lippmann, autor do livro *Public opinion*, ele recebeu uma bolsa para estudar os efeitos sociais da imigração nos Estados Unidos, onde permaneceu por pouco mais de dois anos. Especializou-se em Ciências Sociais e encontrou no cinema um meio de colocar em prática um projeto de educação pública. Ele conta:

A ideia do documentário não era de modo algum uma ideia cinematográfica. O tratamento fílmico que ele inspirava era um aspecto puramente acidental. O meio nos parecia o mais conveniente e o mais excitante disponível. Por outro lado, a ideia em si era uma ideia nova para a educação pública. Seu conceito subjacente era o de que o mundo vivia um período de mudança drástica que afetava todos os modos de pensar e de agir; e a compreensão pública da natureza dessas mudanças era vital (GRIERSON *apud* HARDY, 1946, p. 180).

Impressionado com filmes épicos norte-americanos,³⁰ que inspiravam a consciência patriótica e cívica daquele povo, Grierson percebeu que os métodos educacionais tradicionais não eram suficientes para explicar a complexidade do mundo industrial moderno. E assim, entendeu a capacidade do cinema em difundir valores cívicos, na formação da cidadania.

3.1.1 A Escola Inglesa de Documentário

Em 1927, Grierson voltou para a Inglaterra e observou que 95% dos filmes exibidos na Grã-Bretanha eram norte-americanos. Para alcançar seu objetivo, era necessário fazer um cinema que falasse da Inglaterra para os ingleses, “com a força persuasória da propaganda”. Em 1929, dirigiu seu único filme, *Drifters*, sobre a vida de pescadores de arenque. O sucesso do filme estimulou sua verdadeira vocação para produtor. Para Grierson, os filmes deveriam estar a serviço das melhores iniciativas de políticas públicas, e, assim, ele convenceu o governo a criar uma unidade de produção de filmes de propaganda. Ele convidou Flaherty e o brasileiro Alberto Cavalcanti, que o inspiraram na linguagem documental.

Doc Comparato (1983) afirma que “o pai do cinema documentário é um brasileiro, o cineasta Alberto Cavalcanti”. O autor conta que Cavalcanti “é considerado o criador do moderno documentário e, principalmente, do documentário de guerra” (*Ibidem*, p. 224).

Paulo Emílio Gomes conta que Grierson e seus discípulos “procuravam, longe da técnica simplista e afirmativa da propaganda, dramatizar documentos da realidade de seu tempo, a fim de provocar nos cidadãos a tomada de consciência dos problemas humanos modernos” (GOMES, 1981, p. 309).

Em 1932, Grierson publicou uma série de três artigos na revista *Cinema Quarterly*. O primeiro, intitulado *Princípios fundamentais do documentário*, em que classifica os filmes que utilizam “materiais naturais” de duas formas:

- a) categoria inferior: os que simplesmente descrevem a realidade;

³⁰ Tais como: *Os bandeirantes* (*The covered wagon*, EUA, 1923), de James Cruze, e *O cavalo de ferro* (*The iron horse*, EUA, 1924), de John Ford.

b) categoria superior: os que deveriam ser chamados de documentários. “Neste ponto, passamos das descrições simples (ou fantasiosas) do material natural, para o seu arranjo, rearranjo e formalização criativa” (GRIERSON *apud* DA-RIN, 2006, p. 71).

Para trabalhar a criatividade, Grierson apresentava a dramatização (tão comum nos filmes de ficção) como um método eficaz. Mas, para isso, era fundamental filmar as cenas e as histórias vivas, além de usar o ator narrativo, aquele que faz parte da história, e não ao contrário, como é feito nos estúdios.

Segundo Da-Rin (2006), para Grierson, o real

Não é o conjunto dos aspectos superficiais do mundo empírico, mas uma realidade subjacente e determinante. Este real, fundamental, não é imediatamente perceptível, mas pode resultar de um processo interpretativo que a filosofia, a religião e a arte são especialmente capazes de proporcionar (*Ibidem*, p. 73).

Grierson, então, escreve um texto, sistematizando os princípios do documentário:

Princípios básicos (1) Nós acreditamos que a capacidade do cinema de circular, de observar e selecionar a partir da própria vida pode ser explorada em uma nova e vital forma de arte. Os filmes de estúdio ignoram amplamente esta possibilidade de dar acesso às telas ao mundo real. Eles filmam histórias atuadas contra fundos artificiais. O documentário deve fotografar a cena viva e a história viva. (2) Nós acreditamos que o ator original (ou nativo), e a cena original (ou natural) são os melhores guias para uma interpretação cinematográfica do mundo moderno. Eles proporcionam ao cinema um imenso manancial. Eles lhe proporcionam controle sobre mil e uma imagens. Eles lhe proporcionam uma capacidade de interpretação sobre eventos no mundo real mais complexos e surpreendentes do que a imaginação do estúdio pode evocar ou o perito de estúdio recriar. (3) Nós acreditamos que os materiais e as histórias assim cruamente extraídas podem ser melhores (mais reais no sentido filosófico) do que o material atuado (GRIERSON *apud* DA-RIN, 2006, p. 73).

Outra possibilidade de modelo para o documentário inglês encontra-se na corrente que Paul Rotha (1936) chamou de “realismo continental”, representada por produções inspiradas na *avant-garde*, rompendo modelos, até então, preestabelecidos. Nesse caso, os padrões das grandes indústrias cinematográficas eram rechaçados. O filme *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (*Berlin, sinfonie der grosstadt*, Alemanha, 1927), de Walter Ruttmann, é um importante exemplo entre os filmes que minimizavam o enredo e privilegiavam a plasticidade da imagem e da montagem. Abandonavam-se os estúdios e filmavam-se personagens e paisagens urbanas (FIG. 2), sem a preocupação de ir a terras distantes ou mostrar figuras exóticas, como faziam os *travelogues* e filmes de Flaherty, em consonância com os pensamentos de Grierson:

Desejávamos construir o drama a partir do cotidiano, nos colocando contra a predominância do drama extraordinário: um desejo de trazer o olhar do cidadão, dos confins da terra para a sua própria história, para aquilo que está acontecendo debaixo do seu nariz. Daí nossa insistência com o drama que ocorre na soleira da porta (*The Fortnightly Review*, Aug. 1939) (GRIERSON *apud* DA-RIN, 2006, p. 80).



FIGURA 2 - Fotogramas do filme *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, aos 14min5s, 16min6s e 26min8s

Por meio de filmes “documentais”, Grierson buscava despertar a consciência da sociedade para os problemas sociais da época, acima da estética. O cinema de não ficção passou a ser a voz das minorias excluídas, das “vítimas sociais”, a fonte do documentarismo inglês. A Escola Inglesa de Documentário tem, portanto, o compromisso de promover a cidadania (RESENDE, 2005).

3.1.2 Eixo temático

Grierson propunha um cinema narrativo, em que se escolhesse um tema ou uma história. Mas Paul Rotha queria mais que isso: para ele, um desafio para o documentarismo inglês seria individualizar o ator nativo, conhecendo seu modo de pensar e sentir. Paul Rotha defendia que o ser humano seria “o principal ator da civilização” (ROTHA, 1936 *apud* DA-RIN, 2006, p. 83). Por meio de personagens destacados da massa, as plateias poderiam se identificar com suas emoções. Ou seja, para Rotha, seria fundamental ao documentarista compreender corretamente o lugar que o indivíduo ocupa na sociedade, bem como em sua tradução cinematográfica, de forma adequada.

Vertov, por sua vez, defendia o cinema não narrativo, sem o intuito de contar algo. As influências das associações de imagens procurariam dizer muita coisa, mas com outra proposta narrativa. Nesse caso, o que se diz seria o resultado da justaposição.

Naturalmente, a forma de se captar histórias “reais” e reproduzi-las por meio do cinema variou com o tempo, tecnologia, cineastas e regiões diferenciados. Ainda que, ao longo da História, o filme documental tenha buscado a conscientização e transformação da sociedade, reconhecendo, posteriormente, a presença da subjetividade do diretor, sua função social permanece imutável. Como afirmam Aumont e Marie (2009, p. 80): “A evolução da história das formas do cinema demonstra que as fronteiras entre documentário e ficção nunca são fixas e que variam consideravelmente de uma época para outra e de uma produção nacional para outra”.

3.1.3 A imagem

A imagem é a matéria-prima de um filme. Seu registro por um aparelho mecânico (cinematógrafo, câmera fotográfica, filmadora, raios x, satélite, entre outros) é uma prova irrefutável de sua existência, ainda que sejam possíveis truques. “A imagem fílmica, portanto, é antes de tudo realista, ou, melhor dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) de realidade” (MARTIN, 2003, p. 22).

Marcel Martin reflete sobre “como o cinema consegue exprimir ideias gerais e abstratas”, respondendo:

Primeiro, porque toda imagem é mais ou menos simbólica: tal homem na tela pode facilmente representar a humanidade inteira [...]. Em segundo lugar, a imagem fílmica está *sempre no presente* [...]: o pretérito perfeito, o imperfeito, eventualmente o futuro, são apenas o produto de nosso julgamento colocado diante de certos meios de expressão cinematográficos, cuja significação aprendemos a ler (*Ibidem*, p. 23-24, grifo do autor).

Martin conclui que o cinema oferece uma imagem artística da realidade: “Fundado assim, como toda arte e por ser uma arte, sobre uma *escolha* e uma *ordenação*, o cinema dispõe de uma prodigiosa possibilidade de adensamento do real, que constitui, sem dúvida, sua força específica e o segredo da fascinação que exerce” (*Ibidem*, p. 25, grifo do autor).

Ratifica-se, assim, que até mesmo um filme documental, (re)constituído pela imagem fílmica, configurar-se-ia como uma reprodução do real, uma visão artística do diretor, conforme já discutido aqui.

No entanto o documentário contemporâneo instiga os estudiosos da sétima arte a algumas reflexões: o que dizer, então, se essa imagem for a reconstrução da realidade que, portanto,

não foi captada diretamente por meio de um registro mecânico? Ou, diretamente dizendo, e se essa reprodução for feita em animação? Até que ponto essas “injeções ficcionais” da animação seriam capazes de comprometer a realidade? Um filme documental, em *live-action*,³¹ seria mais fiel à realidade do que um documentário em animação? Afinal, existiria um limite claro entre ficção e não ficção? Esses questionamentos serão retomados ao longo desta tese.

3.1.4 As possibilidades documentais

Até a primeira metade do século XX, o campo documentário audiovisual já mostrava variadas formas de registro e possibilidades. Já em 1896, os irmãos Lumière apresentaram um documentário híbrido,³² em *Démolition d'un mur*, ao mostrar a derrubada de um muro de trás para frente, fazendo-o “ressurgir” dos próprios escombros. Machado (2011, p. 10) ratifica: “Já temos, aqui, nos primórdios do cinema, uma das primeiras perversões da fórmula básica do documentário”.

Da mesma forma, *Nanook of the North* (1922), de Flaherty, revela uma nova forma de representar a realidade, “recriando-a” com estratégias da narrativa ficcional (como visto no capítulo 2).

Cabe lembrar que, em 1938, na esfera radiofônica, Orson Welles apropriou-se da narrativa documental para produzir o célebre programa *War of the worlds*,³³ induzindo a população estadunidense a acreditar que a Terra fora invadida por marcianos. Essa “utilização subversiva do documentário” é denominada por Machado (2011, p. 12) “falso documentário”.

Um exemplo de “documentário sonoro”, citado por Machado (*Ibidem*, p. 15), data de 1930: *Wochenende* (Alemanha), dirigido por Walter Ruttmann, é um filme “para ouvir”, pois utiliza

³¹ Termo que indica o trabalho realizado por pessoas reais, sejam atores profissionais ou não (como é o caso de “personagens” entrevistados em documentários).

³² O que, posteriormente, seria definido como “docudrama”: ficção baseada em fatos históricos (cf. RAMOS, 2008).

³³ O programa foi uma adaptação de um livro homônimo, lançado em 1898, de autoria de H. G. Wells. O episódio gerou indignação pública. Apesar das reclamações, a repercussão deu a Welles a fama de dramaturgo, o que o levaria a Hollywood para realizar, com total controle de produção, *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, EUA, 1941).

somente a banda sonora da película cinematográfica. Em 11 minutos e 30 segundos, o filme reproduz o fim de semana de um trabalhador.

O documentário, como afirma Aumont e Marie (2009, p. 80), diz respeito às modalidades discursivas, “uma vez que pode usar as técnicas mais diversas: filme de montagem, cinema direto, reportagem, atualidades, filme didático e até filme de família”. Nesse sentido (e uma vez já estipulada a animação como técnica), o foco desta tese, o “documentário em animação”,³⁴ será destacado em relação às demais possibilidades documentais.

Diante da aparente dicotomia entre estética e realidade, Deleuze (1983) destaca os pensamentos de Jean Mitry e Vertov. Segundo ele, Mitry afirma que “Não se pode defender a montagem e sustentar ao mesmo tempo a integridade do real. A contradição é flagrante”; e Vertov defende a animação como procedimento técnico, assim como outros recursos de montagem que não são considerados trucagem, e, sim, “procedimentos normais a serem largamente empregados” (DELEUZE, 1983, p. 97).

3.2 A animação

O primeiro desenho animado, *frame a frame*, *Fantasmagorie*, foi lançado pelo francês Emile Cohl (1857-1938), em agosto de 1908, e alcançou sucesso internacional. Não se tratava apenas de entretenimento, pois a obra era reflexo do autor, de sua visão de mundo, revelando uma nova proposta artística. Como afirma Lucena Júnior (2005), Cohl explorou, exaustivamente, os movimentos e as possibilidades plásticas da animação.

Seus argumentos passavam longe da ingenuidade que caracteriza a infância do cinema, marcada por realizadores que apenas se valiam da tecnologia do meio. Nesse particular, Cohl é referência para o moderno cinema de vanguarda que vai surgir pela década de 1920 (*Ibidem*, p. 53).

O norte-americano Winsor McCay (1871-1934) deu continuidade ao desenvolvimento da animação como arte autônoma, a partir de Cohl. McCay enriqueceu a narrativa ao atribuir

³⁴ Este será o termo utilizado nesta pesquisa, em oposição ao “animação documental”, empregado por Machado (2011), por acreditar ser mais adequado ao estudo proposto.

personalidade a seus personagens. Em 1911, ele lançou *Little Nemo*, seu primeiro desenho animado:

[...] trazendo para a animação seu mundo de sonho e fantasia, para o qual não havia precedente plástico. Naquele momento teve-se a noção precisa de que se abria uma nova era para as artes visuais - o público percebia que a animação não se tratava de uma categoria de “*trickfilm*”, mas um tipo de arte com características próprias (um filme composto de desenhos), que rapidamente ia definindo sua linguagem (LUCENA JÚNIOR, 2005, p. 56).

Assim, o autor chama a atenção para o papel da tecnologia na arte. Muito além de deixar a arte à mercê do aprimoramento técnico, a tecnologia agregaria novas possibilidades de expressão artística.

3.2.1 A animação como possibilidade documental

A história do filme documental revela que o uso da animação como meio de expressão não é recente, haja vista *The sinking of the Lusitania* (EUA, 1918), de McCay, contando, em animação na íntegra, o naufrágio do navio Lusitânia, após ser atingido por dois torpedos disparados por um submarino alemão; *Hell unlimited* (Canadá/Reino Unido, 1936), um filme experimental de Norman McLaren, misturando animação, títulos e ações em *live-action* para protestar contra os gastos do governo com armamentos; e *Trade tadoo* (Reino Unido, 1937), de Len Lye, realizando animação diretamente na película, sobreposta ou intercalada com cenas em *live-action*, para denunciar o ritmo de trabalho no Reino Unido.

Verifica-se, assim, que os filmes documentais em animação do início do século XX tinham como eixo temático a guerra, a política e as condições de trabalho; ou seja, assuntos de interesse social. Eram curtas-metragens, com duração máxima de dez minutos, que expunham temas sociais, sem qualquer preocupação com personagens.

Entretanto, a partir do final dos anos 1930, esse hibridismo, curiosamente, esgotou-se.

Por volta do final dos anos 50, a modernidade europeia torna-se mais complexa sob a pressão de diversos fatores: evolução das mentalidades (as preocupações coletivas, sociais, cedem lugar a problemas psicológicos mais individualizados), evolução das técnicas (progresso do material leve de registro das imagens e do som: câmera 16 mm, gravador), influência de outras artes (literatura, teatro), modificações do meio cinematográfico (produtores e cineastas mais independentes, orçamentos menores, filmagens mais livres e flexíveis) (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 35).

Esse contexto favoreceu o surgimento do cinema documental pós-moderno,³⁵ que não somente resgatou a animação como potencializou o seu uso, e ainda abriu novas possibilidades para a modalidade dramática.

Mas, antes, é preciso evidenciar o que se considera aqui como pós-modernismo, com base na conceituação de Jair Ferreira dos Santos:

Pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela tecnociência (ciência + tecnologia invadindo o cotidiano, desde alimentos processados até microcomputadores), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural (SANTOS, 2002, p. 7).

A arte pós-moderna é caracterizada pelo pluralismo de estilos, sem hierarquias, convivendo em harmonia. Santos afirma:

No cinema, enfim, com altos efeitos especiais, corre solta a nostalgia acoplada à ficção científica. Reina o ecletismo (mistura de estilos) e o pastiche (imitação barata). *Indiana Jones* é a volta ao gibi, ao seriado. *Guerra nas Estrelas* leva para o cosmos as batalhas medievais, apoiando-se no computador e no laser. *Zelig* [EUA, 1983], de Woody Allen, é o cinema do cinema. A nostalgia dos anos 20/30 é refilmada com base em documentários de época. Mesclado ao filme policial, o futuro espetacular da tecnociência é focalizado por *Blade Runner* (*Ibidem*, p. 69).

Partindo do resgate histórico da animação em filmes documentais, tomando como base as concepções de pós-modernismo do autor supracitado, na sequência, serão identificadas as influências artísticas contemporâneas que restabeleceram a animação na esfera documental.

³⁵ Conforme explicado na introdução, esta tese admite o pós-modernismo, segundo as concepções de Jair Santos. O uso do termo se tornou corrente, embora haja controvérsias quanto ao seu significado e à sua pertinência.

3.2.2 *O documentário em animação pós-moderno*

A Pós-Modernidade inicia-se no Pós-Guerra, justamente quando emergem e se desenvolvem os computadores. Com o advento da Informática e da internet, abre-se um novo panorama. É o início de uma nova realidade. É a chamada realidade virtual, mais uma nova forma de representação do real à qual o homem pós-moderno passa a se habituar.

Caberia, então, ampliar a discussão para o campo cinematográfico e refletir sobre as novas representações do real possibilitadas ao documentário pós-moderno. “O hiper-real simulado nos fascina porque é o real intensificado na cor, na forma, no tamanho, nas suas propriedades. É quase um sonho” (SANTOS, 2002, p. 13). O ambiente pós-moderno media a relação do ser com o mundo, potencializando a simulação, por meio dos recursos tecnológicos de comunicação. É a espetacularização do mundo, da realidade (o que pode explicar, em parte, a retomada da animação no âmbito documental).

Outro aliado da sociedade pós-industrial, segundo o sociólogo Daniel Bell (*apud* SANTOS, 2002, p. 25), é a tecnologia da informação. A tecnociência, em especial a Informática, pode facilitar e sofisticar o processo de animação, corroborando, mais uma vez, a afirmação do documentário em animação da Pós-Modernidade.

Ainda acerca do pós-modernismo, Jair Ferreira dos Santos aponta:

Abala preconceitos, põe abaixo o muro entre arte culta e de massa, rompe as barreiras entre os gêneros, traz de volta o passado (os modernos só queriam o novo). Democratizando a produção, ele diz: que venham a diferença, a dispersão. A desordem é fértil. Pluralista, ele propõe a convivência de todos os estilos, de todas as épocas, sem hierarquias, num vale-tudo que acredita no seguinte: sendo o mercado um cardápio variado, e não havendo mais regras absolutas, cada um escolhe o prato que mais lhe agrada (SANTOS, 2002, p. 70).

As novas formas de representação do real na Pós-Modernidade resgataram a combinação entre duas modalidades, aparentemente antagônicas: a animação, até então (com poucas exceções), restrita ao mundo ficcional; e o documentário, caracterizado pelo não ficcional.

Observa-se, ainda, que, no eixo temático, os documentários em animação atuais revelam predominância por (auto)biografias (de pessoas comuns, cujas histórias de vida transformam-se em atores sociais; personagens da vida real que vivenciam temas de interesse social).

Santos explica:

Enquanto estilo extremamente individualista, o pós-modernismo prolonga o jeito de ser liberado e imaginoso vivido na boêmia pelas vanguardas artísticas modernistas. Ele é hoje a democratização, no cotidiano, daquilo que as vanguardas pretendiam com a arte: expressão pessoal, expansão da experiência, vida privada (SANTOS, 2002, p. 87).

Na simbiose entre documentário e animação, pode-se refletir baseando-se no pensamento de Santos acerca da Pós-Modernidade:

Temos aí a operação básica da pós-modernidade: a transformação da realidade em signo. Simulacro = signo. A fórmula é signo do jacarandá, o Monza na TV é signo do Monza na estrada. Mas e daí? Daí que, se o real é duro, intratável, o simulacro é dócil e maleável o suficiente para permitir a criação de uma hiper-realidade. Intensificado, estetizado, o simulacro faz o real parecer mais real, dá-lhe uma aparência desejável. [...] Foi-se o tempo em que havia separação clara entre real e imaginário, signo e coisa (*Ibidem*, p. 97-98).

Ao longo de sua história, o filme documental tem apresentado uma complexa gama de possibilidades, que chegam a gerar dúvidas sobre “o que cabe ou não nessa categoria”, como conta Arlindo Machado. Seu questionamento baseia-a, entre outros motivos, na “contaminação cada vez maior do documentário pela ficção” (MACHADO, 2011, p. 5). O autor chama de “desvios” o que o filme documental tem experimentado nos últimos anos e, para isso, ele discorre sobre os formatos, indicando denominações e exemplos:

Para que possamos ter uma ideia de quão complexo ficou o campo do documentário, levantamos alguns dos mais proeminentes “desvios” que esse formato audiovisual experimentou nos últimos anos: o documentário híbrido, o falso documentário, o metadocumentário, o documentário sonoro, a animação documental e o documentário *machinima* (*Ibidem*, p. 5, grifo do autor).

Dentre eles, o que interessa a esta pesquisa é o que ele chama de *animação documental* e, mais uma vez, ratifica-se a preferência pelo termo aqui empregado “documentário em animação”.

3.2.2.1 Reflexões baseadas em teóricos do documentário

Como diz Marc Bloch (1987, p. 233): “Definir não é sempre limitar?”. Na relação entre cinema e História, o termo documentário nunca foi fácil de se definir claramente. Apesar de

tantas discussões, jamais se chegou a um consenso que conferisse ao termo uma definição precisa. Como explica Machado: “Na verdade, o que está acontecendo agora é uma expansão do conceito de *documentário* e, em algum sentido também, a sua superação” (MACHADO, 2011, p. 5). O autor conta que, no final da *Muestra Internacional de Documentales*, em Bogotá, em 2004, “Chegou-se à conclusão de que era necessário mudar o nome *documentário*”, pois esse termo “já não dava mais conta da extensão da produção que se estava vendo e discutindo na própria mostra de documentários”. Ele justifica:

Uma boa parte dos trabalhos mostrados já não se encaixava mais naquele tipo de estética, ou naquele tipo de linguagem, ou naquela postura ética que se tinha nas primeiras películas dos irmãos Lumière, ou nos filmes de Flaherty, Rouch, ou Wiseman. Num certo sentido, estávamos vivendo uma fase não apenas de hibridismo e de indefinição de categorias, mas também de perda da inocência, uma fase de consciência de que a “realidade”, a “verdade” e “informação objetiva”, além de serem conceitos complexos, com um vasto repertório de polêmicas em toda a história da filosofia, não podiam ser alcançadas com métodos elementares de aproximação do mundo (*Ibidem*, p. 6).

Para analisar os conceitos atribuídos ao documentário, é necessário, antes, refinar o conceito de realidade. Para isso, esta pesquisa recorre a João-Francisco Duarte Júnior (1986). O autor credita ao homem a edificação da realidade, construída por meio do encontro entre os seres humanos e o mundo onde vivem. Assim, a realidade é construída de forma diversa, ou seja, “a questão da realidade (e da verdade) passa pela compreensão das diferentes maneiras de o homem se relacionar com o mundo” (*Ibidem*, p. 15). Dessa forma, quanto maior o conhecimento de uma pessoa, maior é sua articulação e edificação deste mundo, na construção da realidade. “Assim, o real será sempre um produto da dialética, do jogo existente entre a materialidade do mundo e o sistema de significação utilizado para organizá-lo” (*Ibidem*, p. 27).

Doc Comparato escreveu: “O filme documentário, como a matéria jornalística, tem a finalidade de reproduzir um fato em toda sua verdade, evitando interpretações subjetivas e enfoques puramente pessoais” (COMPARATO, 1983, p. 224). No entanto (como visto no capítulo 2), como é possível evitar a subjetividade, inerente ao *sujeito-comunicante*?³⁶ O que

³⁶ Este termo será visto no capítulo seguinte, com base em Patrick Charaudeau.

dizer, então, dos documentários autobiográficos, que são a pura expressão de experiências individuais?³⁷

Sobre a referida asserção de Doc Comparato (1983), há de se distinguir a pretensa imparcialidade jornalística da evidente subjetividade do filme documental, originário do ponto de vista de um diretor. Portanto a fuga da subjetividade não é um ponto de intersecção entre o filme documental e a reportagem jornalística. O jornalismo, sim, tem o compromisso de apresentar diversos pontos de vista sobre o assunto proposto, na utópica busca pela imparcialidade. Ao contrário, o filme documental revela o enfoque desejado por um diretor acerca de determinado assunto. Segundo Resende (2005, p. 318), a principal diferença entre o documentário e a reportagem está na narrativa. O jornalista deve seguir um ponto de vista editorial, e o cineasta não. Ele pode apresentar o assunto sob sua própria óptica. A afirmação de Comparato (1983) carece, ainda, de evocar novamente o conceito de verdade, discutido antes por Duarte Júnior (1986).

Michael Rabiger³⁸ inicia sua obra, *Dirección de documentales*, esclarecendo: “O que é incontestável é o núcleo do espírito do filme documental: a noção de que documentário trata de pessoas e situações reais” (RABIGER, 2001, p. 17, tradução nossa).³⁹ Em seguida, ele chama a atenção para a controvérsia em relação ao conceito de documentário, que perdura desde os tempos de Grierson: “Se perguntarmos a dois documentaristas o que é um documentário, certamente eles não entrariam em acordo” (RABIGER, *loc. cit.*, tradução nossa).⁴⁰ Com o tempo, os parâmetros vêm se ampliando e as novas gerações continuam com a mesma discussão. Rabiger não propõe uma resposta, mas sim uma ampla e rica discussão, dividida em nove partes.

Em um dos itens apontados, “documentário, individualidade e ponto de vista”, o autor faz uma analogia a Émile Zola (1840-1902) que, segundo ele, refere-se à arte como um ângulo da realidade, visto por meio de um temperamento. Restringindo-se ao documentário, Rabiger cita Émile Zola: “O documentário é um ângulo da realidade, visto por meio de um temperamento

³⁷ Tais vivências, no entanto, transitam do individual para o universal, quando o sujeito autobiografado ocupa um lugar de ator social, como visto no capítulo 2.

³⁸ Em seu livro *Dirección de documentales* (2001), não há uma parte específica sobre o autor. No entanto, nos agradecimentos e em uma mensagem pessoal, ao fim do livro (p. 531), entende-se que se trata de um professor universitário em Nova Iorque e Chicago. Sua filmografia inclui obras para a BBC e outras independentes.

³⁹ “Lo que sí resulta incontestable es el meollo del espíritu del documental: la noción de que el documental explora personas y situaciones reales.”

⁴⁰ “Si preguntáramos a dos documentalistas lo que es un documental, con seguridad no se pondrían de acuerdo.”

humano” (ZOLA *apud* RABIGER, 2001, p. 18, tradução nossa).⁴¹ No entanto, Rabiger chama a atenção para o fato de “essa máxima” de Zola também servir ao cinema de ficção, já que seus diretores, assim como os documentaristas, também podem revelar seus conflitos internos em suas obras, e o fazem por meio de um estilo próprio, citando Hitchcock, Godard, Bergman, Wetmuller, diretores de filmes de ficção, bem como os documentaristas Rouch, Wieman, Kopple e os irmãos Maysles:

Todos eles estão envolvidos de uma maneira especial com a condição humana, trazendo um novo frescor. [...] Os documentaristas, como os pintores, fazem suas distinções críticas, guiados por suas convicções, sua ideologia, seu interesse pelas formas, e também eles desejam convencer (*Ibidem*, p. 18, tradução nossa).⁴²

No entanto Rabiger chama a atenção para a individualidade do artista, que deixa de existir quando o trabalho é feito em equipe, em que todos contribuem com seus pontos de vista. Por refletir a riqueza e a ambiguidade da vida, o documentário iria além da observação objetiva, observa Michael Rabiger (2001, p. 18).

Outro aspecto destacado pelo autor reflete sobre “o documentário como história organizada”:

Os documentários mais importantes, como também ocorre nos filmes de ficção, requerem uma história com certa qualidade, com personagens interessantes, tensão narrativa e um ponto de vista integrado. Todos esses elementos são fundamentais para toda a história e estão presentes tanto nos mitos e nas lendas como nos contos populares - a narrativa mais antiga da humanidade (*Ibidem*, p. 19, tradução nossa).⁴³

Em seguida, Rabiger discute as “formas do documentário”:

A imposição de uma ordem e a demonstração da relação causa-efeito podem ser abordadas de diferentes maneiras. O documentário pode ser controlado ou premeditado, espontâneo ou imprevisível, lírico ou impressionista, de observação

⁴¹ “Una obra de arte es un rincón de la realidad visto a través de un temperamento.”

⁴² “Todos ellos se involucran de una manera especial con la condición humana aportando una nueva frescura. [...] Los documentalistas, al igual que los pintores, hacen sus distinciones críticas guiados por sus convicciones, su ideología, su interés por las formas, y también ellos desean convencer.”

⁴³ “Los documentales más importantes, como sucede también en el cine de ficción, requieren una historia de cierta calidad, con personajes interesantes, tensión narrativa y un punto de vista integrado. Todos estos elementos son fundamentales a toda historia y están presentes tanto en los mitos y las leyendas como en los cuentos populares – la narrativa más antigua de la humanidad.”

estricta, acompanhado de comentários ou mudo; pode basear-se em perguntas, catalisar mudanças ou até pegar de surpresa seus personagens. Pode “impor uma ordem” com a palavra, com imagens, com a música ou por meio do comportamento humano. Pode servir-se de tradições orais, teatrais ou literárias e usar recursos de música, pintura, canções, ensaios ou coreografias (RABIGER, 2001, p. 19-20, tradução nossa).⁴⁴

Na sequência, Rabiger reflete sobre a “fidelidade ao real frente ao realismo”. Partindo da afirmação de que as possibilidades documentais são ilimitadas, o autor encontra, no “profundo interesse e respeito pela realidade” (*Ibidem*, p. 20), um ponto em comum. No entanto, questiona: “Mas o que é a realidade?”. O autor conta que os materialistas a definem como algo objetivo que possa ser visto, medido e aceito. Assim, explica que:

A realidade humana, quando se encontra sob pressão, converte-se em surrealismo e alucinação, como se observa brilhantemente em *The Thin Blue Line* (1988) [documentário do norte-americano Errol Morris]. Junto à realidade exterior, visível, procuramos formas de representar a vida interior dos personagens que estamos filmando, uma vez que seus pensamentos, suas recordações, seus sonhos e seus pesadelos formam parte de sua realidade. Os escritores souberam sempre flutuar entre a dimensão exterior e a interior de seus personagens, e, às vezes, incluíram as percepções do autor como parte da rica narrativa resultante. Essas liberdades, no cinema, ainda estão em processo de desenvolvimento (*Ibidem*, p. 20, tradução nossa).⁴⁵

Nos documentários em animação pós-modernos, os aspectos psicológicos dos personagens podem ser apresentados sob vários pontos de vista, como mostram os exemplos a seguir:

- a) Conflito interno do próprio personagem, medo ou imaginação pertencente ao universo infanto-juvenil. Em *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi ilustra seus sentimentos e fantasias de criança (FIG. 3).

⁴⁴ “La imposición de un orden y la demostración de la relación causa-efecto pueden afrontarse de diversas maneras. El documental puede ser controlado o premeditado, espontáneo o impredecible, lírico o impresionista, de observación estricta, acompañado de comentarios o mudo; puede basarse en las preguntas, catalizar el cambio, o incluso puede coger por sorpresa a sus personajes. Puede ‘imponer un orden’ con la palabra, con imágenes, con la música, o a través del comportamiento humano. Puede servirse de tradiciones orales, teatrales o literarias y tomar rasgos de la música, de la pintura, la canción, ensayo o coreografía.”

⁴⁵ “La realidad humana cuando se encuentra bajo presión se convierte en surrealismo y alucinación, como se observa brillantemente en *The Thin Blue Line* (1988). Junto a realidad exterior visible buscamos formas de representar la vida interior de los personajes que estamos filmando, ya que sus pensamientos, sus recuerdos, sus sueños y sus pesadillas forman parte de su realidad. Los escritores han sabido siempre fluctuar entre la dimensión exterior y la interior de sus personajes, y a veces han incluido las percepciones del autor como parte de la rica narrativa resultante. Esas libertades, en el cine, están aún en proceso de desarrollo.”



FIGURA 3 - Fotogramas de *Persépolis*, aos 12min29s e aos 49min8s

b) Interpretação, registro e exposição da subjetividade do diretor/roteirista, de sua impressão sobre o sujeito biografado. Em *Ryan* (2004), o diretor Chris Landreth buscou se aprofundar na mente de seu “personagem”, o consagrado animador canadense dos anos 1960-1970, Ryan Larkin.⁴⁶ Na década de 1970, incapaz de lidar com o seu sucesso e pressão para desenvolver mais obras, Ryan enfrentou um bloqueio criativo e se tornou viciado em álcool e cocaína, chegando à mendicância. Chris Landreth gravou, em áudio, uma série de entrevistas com o diretor, que ultrapassaram 20 horas de conversa. A partir desse diálogo, Ryan Larkin e Chris Landreth tornaram-se personagens em animação, fragmentados e distorcidos, visualmente (FIG. 4):

Durante as entrevistas, Landreth desenhou esboços de Chris e Ryan. Estes desenhos se tornaram a base para as representações em 3D dos dois animadores que iriam aparecer no filme. “Nossas aparências visuais refletem a dor, a loucura, o medo, a misericórdia, a vergonha e a criatividade”, observa Landreth (PSICHOREALISM, 2004, tradução nossa).⁴⁷

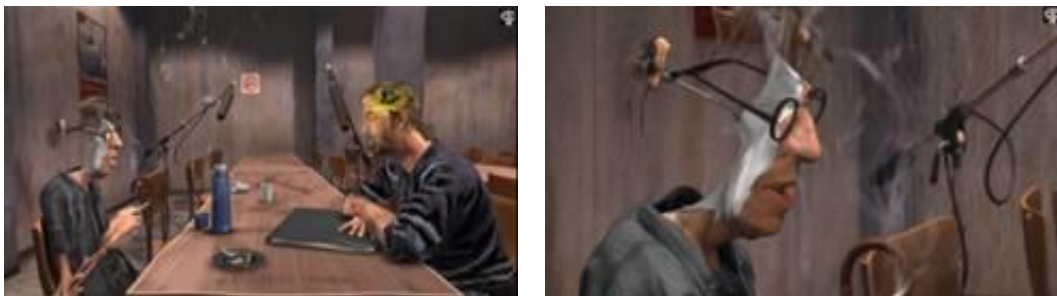


FIGURA 4 - Fotogramas do filme *Ryan*

⁴⁶ Sua obra mais conhecida é *Walking* (Canadá, 1968), um curta em animação composto por vinhetas de pessoas caminhando.

⁴⁷ “During the interviews, Landreth drew sketches of Chris and Ryan. These drawings became the basis for the 3D representations of the two animators who would appear in the film. ‘Our visual appearances reflect pain, insanity, fear, mercy, shame, and creativity,’ Landreth notes.”

Outra característica do filme documental apontada por Michael Rabiger é o “documentário como presença e consciência”: “[...] hoje em dia, a tecnologia nos permite filmar os acontecimentos com a marca de seu autor, tal como se manifestam” (RABIGER, 2001, p. 20, tradução nossa).⁴⁸ O autor toma como exemplo o documentário *Soldier girls* (EUA/Reino Unido, 1981), de Nicholas Broomfield e Joan Churchill. O filme mostra o treinamento de soldados femininos pelo exército norte-americano, incluindo cenas de sadismo e humilhação, bem como o paradoxo de um instrutor bondoso, revelando, assim, como uma guerra é brutal e injusta. “O filme compartilha o que preocupa e comove Broomfield e Churchill, mas em nenhum momento nos indica o que devemos sentir ou pensar. Ao contrário, *ao expor a evidência contraditória e provocativa* obriga-nos a pensar e nos suscita um debate interno” (*Ibidem*, p. 21, tradução nossa, grifo do autor).⁴⁹

Por fim, o autor encerra sua lista de características do filme documental, abordando o “documentário e arte social”:

Um documentário é uma construção feita com base em evidências. Seu objetivo é fazer com que os espectadores vivam a experiência pela qual os autores passaram, enquanto buscam entender o significado dos fatos concretos que vão acontecendo diante de seus olhos. [...] Posto que os filmes, frequentemente, são realizados em colaboração, a sensibilidade pode surgir também coletivamente, a partir dos membros do grupo de pessoas que trabalham juntas. Ao final, é outro grupo quem a consome, a audiência. O cinema e especialmente o filme documental é verdadeiramente uma forma de arte social (*Ibidem*, p. 21, tradução nossa).⁵⁰

Até então (como visto anteriormente), o conceito de não ficção era, basicamente, a negação do conceito de ficção, como admite o próprio Noël Carroll (2005, p. 88). Mas, ao concentrar seus estudos em cinema como uma “subcategoria do conceito anterior de não ficção”, o autor

⁴⁸ “[...] hoy día la tecnología nos permite filmar los acontecimientos con el sello de su autor tal como se manifiestan.”

⁴⁹ “La película comparte lo que les preocupaba y conmovía a Broomfield Y Churchill, pero en ningún momento nos indica lo que debemos sentir o pensar. Más bien al contrario, *al exponer la evidencia contradictoria y provocativa*, nos obliga a pensar y nos plantea un debate interno.”

⁵⁰ “Un documental es una construcción hecha a base de evidencias. Su objetivo es hacer vivir a los espectadores la experiencia por la que sus autores han pasado, mientras tratan de entender el significado de los acontecimientos concretos que se van sucediendo ante sus ojos. [...] Dado que las películas suelen llevarse a cabo en colaboración, la sensibilidad puede surgir también colectivamente de determinados miembros de ese grupo de personas que trabajan juntas. Posteriormente, es otro colectivo quien la consume, la audiencia. El cine y especialmente el documental, es verdaderamente una forma de arte social.”

propõe uma “categorização positiva”, ou seja, “devemos entreter o seu conteúdo proposicional como um pensamento assertivo⁵¹ (CARROLL, *loc. cit.*). Essa caracterização é, segundo Carroll, essencial para a definição do que chama de “cinema da asserção pressuposta”, em que o autor tem a intenção de que o público entretenha, em seu pensamento, o conteúdo proposicional de seu filme como assertivo. Isto é, o autor prescreve que o público adote uma postura assertiva em relação ao conteúdo proposicional de seu texto, reconhecendo ser essa a sua intenção. Carroll chama esses filmes de “asserção pressuposta”, “não apenas porque o público deve entreter seu conteúdo proposicional como assertivo, mas porque podem, também, mentir” (*Ibidem*, p. 89). Presume-se que existam asserções, mesmo quando o cineasta está, ao mesmo tempo, intencionalmente dissimulando e indicando a intenção assertiva. O autor completa:

Além disso, à luz dessa pressuposição, tais filmes são avaliados em termos das condições-padrão para a asserção não defectiva, as quais incluem: que o cineasta esteja comprometido com a verdade (ou plausibilidade, conforme o caso) das proposições expressas pelo filme e que as proposições expressas pelo filme obedeçam aos padrões de evidência e argumentação apropriados às alegações de verdade (ou plausibilidade) nele contidas (CARROLL, *loc. cit.*).

Portanto se compreende que o cinema de asserção pressuposta envolve, não somente, uma intenção assertiva do cineasta, mas também uma postura assertiva do público, em relação ao conteúdo proposicional do filme. No entanto reconhecer a intenção assertiva do cineasta ainda não é suficiente. É necessário, ainda, que esse público perceba a intenção de sentido do autor, isto é, que ele compreenda o filme e o que se deseja significar.

E para que o público acredite que o realizador não esteja mentindo, ele precisa perceber que o autor está imbuído do conteúdo proposicional do filme bem como que sua obra está comprometida com os padrões de evidência objetiva. Se assim não for, o público suspeitará que o filme esteja equivocado. Em uma fórmula complexa, Noël Carroll propõe:

[...] “x” é um filme de asserção pressuposta se e somente se o cineasta “s” apresenta “x” a um público “a” com a intenção de que 1) que “a” reconheça que “x” é intencionado por “s” para significar “p” (determinado conteúdo proposicional); 2) que “a” reconheça que “s” intenciona então que “a” entretenha “p” como um

⁵¹ Neste texto, não se discute a estrutura ideológica da obra, tais como as influências que perpassam pelos filmes. Atendo-se aos objetos deste estudo, ambos os longas-metragens *Persépolis* e *Valsa com Bashir* são obras cujo eixo temático é centrado no Oriente Médio e, no entanto, ambos foram produzidos no Ocidente. O segundo teve parte de sua produção em Israel, porém predomina o Ocidente.

pensamento assertivo (ou como um conjunto de pensamentos assertivos); 3) que “a” entretenha “p” como um pensamento assertivo; e 4) que 2 seja uma razão para 3 (CARROLL, 2005, p. 90)

Baseando-se nesse modelo de intenção-resposta, Carroll busca caracterizar o chamado, até então, cinema “documentário”. Para isso, ele desenvolve a hipótese de uma nova categoria, que chama de “cinema do traço pressuposto”. Nessa formulação, o cineasta espera que o público reconheça sua intenção de que ele adote a estrutura de signos com sentido como traços históricos. Isso implica que o público entretenha seu pensamento como uma asserção, em que as imagens fílmicas originem-se, fotograficamente, exatamente da fonte de onde alega originar, mesmo considerando que o cineasta possa estar dissimulando. Por isso, Carroll chama de “filmes de traço pressuposto” as obras que se encaixam nessa proposição.

Cabe ressaltar que o “cinema de traço pressuposto” é distinto do “cinema de asserção pressuposta”, este, geralmente mais amplo, pois se refere à intenção assertiva do realizador. No primeiro caso, essa intenção é muito particular, restringindo-se ao campo das imagens, como uma asserção de traços históricos, aproximando-se da noção documental, inspirada nas *actualités*. Por outro lado, o cinema de asserção pressuposta engloba não somente as *actualités*, “mas todo e qualquer filme produzido com intenção assertiva, até mesmo a simulação animada da trajetória de um satélite” (*Ibidem*, p. 92).

Portanto, para se optar entre os dois conceitos supramencionados, deve-se considerar o uso a que se pretende destiná-lo. Ressalta-se, porém, que, em ambos os casos, implica-se o reconhecimento, pelo público, de certa intenção do realizador. Ao que os teóricos do cinema chamam de documentário o autor sugere que o conceito de “cinema de asserção pressuposta” seja o mais adequado, e até superior. Ele justifica: “os teóricos do documentário costumam referir-se a filmes nos quais não se pretende que o público veja cada plano como o traço histórico de seu conteúdo” (CARROLL, 2005, p. 92).

Pode-se dizer que o mesmo ocorre com o documentário em animação: a princípio, o público não tomaria as imagens como documentos históricos, assim como seus realizadores não teriam a intenção de que elas fossem encaradas como tal. Em casos similares, Carroll afirma que o público compreende que se trata de ilustrações, baseadas em fatos. Dessa forma, se fosse utilizada a noção de “cinema do traço pressuposto” para discutir o campo não ficcional, os documentários em animação estariam excluídos. Sob essa ótica, o conceito do cinema de traço pressuposto apresenta-se muito restrito. Portanto o “cinema de asserção pressuposta”

Permite que tais filmes utilizem-se da reencenação, da animação, do uso de materiais de arquivo etc. Na verdade, um filme de asserção pressuposta poderia ser composto integralmente por cenas de animação ou por imagens produzidas em computador. Porque a noção de cinema de asserção pressuposta requer simplesmente que a estrutura de signos com sentido seja apresentada com a intenção assertiva autoral de que entretenhamos seu conteúdo proposicional sob a forma de pensamento assertivo. Não exige que consideremos as imagens como traços históricos autênticos (CARROLL, 2005, p. 94).

Para sustentar sua teoria, o autor aponta e, ao mesmo tempo, rechaça algumas objeções. Segundo Carroll, alguns teóricos não creem que seja possível ter acesso às intenções autorais. Ele se defende, advertindo que a teoria do “cinema de asserção pressuposta” é ontológica (“uma explicação da natureza de certa categoria de filmes”) e não epistemológica. O autor dá exemplos de situações em que as pessoas são capazes de reconhecer as intenções de outras e garante que “nem todas as intenções dos agentes históricos (incluindo as dos cineastas) são ontologicamente obscuras” (*Ibidem*, p. 95-96).

Carroll ressalta que as intenções de sentido do autor não são o único indicativo de uma obra. Há, também, o que ele chama de “intenções categoriais”, ou seja, aquelas sobre a categoria a que a obra pertence. O autor exemplifica: não há como duvidar de que *2001: uma odisseia no espaço* (*2001: a space odyssey*, EUA/Reino Unido, 1968), de Stanley Kubrick, enquadra-se no gênero da ficção científica. Dessa forma, Carroll explica que “a intenção assertiva do realizador de um filme de asserção pressuposta é uma intenção categorial” (CARROLL, 2005, p. 98), que consiste na habitual indexação que classifica os tipos de filmes (ficcionais ou não).

Valsa com Bashir (2008) apresenta dois indicativos de que se trata de um filme não ficcional: primeiro (apesar da imprecisão de tais categorias), pela indicação da categoria do filme na contracapa do DVD:⁵² “drama/documentário”; segundo, pelo próprio conteúdo fílmico, cujas origens históricas são perfeitamente comprováveis.

E quando o próprio material promocional do filme não indica a classificação? Carroll defende, então, as intenções de sentido, acreditando que não sejam tão inacessíveis, pois o público tem diversos meios de ter acesso às intenções assertivas do realizador, tais como entrevistas, publicidades, reportagens, etc.

Em *Persépolis* (2007), o sujeito autobiografado, a diretora Marjane Satrapi, afirma: “A história deve ser vista não mais como a minha história. É uma história sobre mim, com

⁵² Distribuidora Sony Pictures, 2009.

certeza, mas não é um documentário sobre a minha vida; longe disso” (DVD 2 - Menu “Os bastidores de *Persépolis*”, a 1min7s). De fato, esse filme não pode ser visto com uma história particular de um sujeito, desprovido de um contexto social. Trata-se de um filme sobre um ator social, cuja história universal estimularia o interesse da sociedade.

Na capa ou contracapa da edição especial do filme, não há qualquer indicação sobre sua classificação. Nem a sinopse informa tratar-se de uma história real. A menção da indicação ao Oscar de Melhor Filme de Animação 2008 pode levar o espectador a entender que se trata de uma obra ficcional. No entanto a coerência do conteúdo fílmico com os fatos ocorridos no decorrer da Revolução Islâmica e da Guerra Irã-Iraque pode fazer com que o público desavisado adote uma postura não ficcional ao longo do filme. A consagração dessa postura se dá pelo depoimento autobiográfico, ratificado no bônus especial, contendo entrevistas e comentários sobre o filme.

Carroll também se defende de situações em que o realizador apresenta imagens forjadas, indexando o filme como documentário, ou seja, com intenções assertivas. Nesse caso, segundo o autor, trata-se de um mau filme de asserção pressuposta, pois a falsificação não é base para se classificar uma obra como ficcional, indicando apenas o descompromisso do autor com a probidade de sua obra e seus padrões de evidência e argumentação, que determinam o compromisso com a objetividade, implícita à intenção assertiva do realizador. Segundo Carroll, esse compromisso existe até mesmo em filmes em que não sejam objetivos. É o caso das autobiografias, objetos deste estudo, que, apesar da subjetividade explícita, não deve desrespeitar o registro das evidências para alcançar o sucesso de sua intenção assertiva.

Em um artigo publicado em 1983, Bill Nichols inicia o trabalho, ressaltando o caráter mutativo das estratégias e estilos usados nos filmes narrativos, incluindo os documentários, e justifica:

Eles têm uma história. E mudam em grande parte pelas mesmas razões: os modos dominantes do discurso expositivo mudam, assim como a arena do debate ideológico. O realismo confortavelmente aceito por uma geração parece um artifício para a geração seguinte. Novas estratégias precisam ser constantemente elaboradas para representar “as coisas como elas são”, e outras para contestar essa representação (NICHOLS, 2005, p. 47).

Nichols destaca as obras de Emile De Antonio (1920-1989), que, nas entrevistas para seus documentários, “nem sempre aceita a palavra das testemunhas, nem adota estratégias retóricas

(teorias do grande homem, por exemplo) que limitam a compreensão histórica ao pessoal” (NICHOLS, 2005, p. 58). Nos filmes *Point of order* (EUA, 1964), *In the year of the pig* (EUA, 1968), *Milhouse: a white comedy* (EUA, 1971), e *Weather underground* (EUA, 1976), entre outros, De Antonio faz emergir uma voz textual que julga a legitimidade dos depoimentos. Assim também ocorre em *Persépolis* (2007), em que as vozes são atribuídas aos personagens em animação por meio de dublagem de atores. *Valsa com Bashir* (2008), em todo caso, conserva o áudio dos depoimentos dos amigos de Ari Folman, segundo o autor. Nesse filme, apesar do “toque realista” do uso das vozes dos entrevistados, o diretor de arte e ilustrador, David Polonski, aproxima-se das ideias de De Antonio: “Sabemos que o desenho e os personagens têm de ser razoavelmente realistas. Você não pode se impor ou impor a sua opinião aos personagens e às pessoas. E é preciso manter a plateia ligada emocionalmente aos personagens” (DVD - Menu “Soldados surreais: o ‘making of’ de Valsa com Bashir”, aos 5min47s). Em “entrevista com o diretor Ari Folman”, o autor revela:

Dois personagens, de nove, são atores. E todos os outros são eles mesmos, como eu, no filme. Um deles não queria que, no trabalho, soubessem que ele fuma maconha. Algo assim, sabe. Razões estúpidas. E eles me deram liberdade para eu mostrar suas histórias, mas não quiseram aparecer. Agora, eles contam pra todo mundo: “Aquele que fuma maconha no filme, sou eu”. Mas agora é tarde demais, e nós tivemos de trazer atores para fazerem suas vozes e inventamos novos rostos. Desenhamos rostos (DVD - Menu “Soldados surreais: o ‘making of’ de Valsa com Bashir”, aos 6min55s).

Nesse sentido, haveria, ainda, no documentário de entrevista (segundo categorização de Nichols) uma limitação, não citada pelo autor: a de que os próprios entrevistados não se disponham a ser filmados. O documentário em animação parece sobrepujar esse problema, tal como explica o diretor Ari Folman, em *Valsa com Bashir* (2008):

O primeiro personagem do filme é um amigo meu. E o estranho é que meus melhores amigos não queriam aparecer no filme. Alguns deles, que participaram da pesquisa, entraram em pânico antes das filmagens. Eles fugiram, não atenderam aos meus telefonemas. Não queriam participar. E quanto menos eu conhecia as pessoas da pesquisa, mais fácil era trazê-las ao filme. Boaz não queria aparecer no filme, com seu rosto e sua voz. Então, essencialmente, pegamos a história dele e lhe demos um novo rosto, desenhando e usamos a voz de um ator (DVD - “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 3min19s).

Sob esse aspecto, o próprio diretor questiona: “Uma imagem digital, consistindo de pontos e linhas e informações digitais, é mais real? Uma imagem desenhada, com som real é menos

verdadeira?⁵³ Quem pode dizer? Quem deve julgar?” (DVD - Menu “Soldados surreais: o ‘making of’ de Valsa com Bashir”, aos 9min). Esse questionamento encontra confluência no que se averigua nesta tese.

Em *Persépolis* (2007), a animação permitiu a participação de personagens que já não estavam mais vivos, como tio Anouche e a avó de Marjane, cujas vozes foram, obviamente, dubladas por atores; assim como as de todos os personagens do filme, inclusive a de Marjane. Apesar da manipulação explícita dos personagens por meio da técnica da animação, a diretora não abandonou a preocupação com a fidedignidade aos traços físicos (dos personagens reais, é claro) e psicológicos, como conta a atriz Chiara Mastroiani:

Marjane quis que eu cantasse fora do tom, e eu perguntei a ela o quanto fora do tom ela queria; ela cantou para mim, e eu apenas a imitei, exagerando até mais um pouquinho. E foi ótimo! Isso não acontece muito na vida real, você cantar desafinado, e as pessoas agradecerem (DVD 2 - Menu “Cenas comentadas”, a partir de 3min10s).

Em *A voz do documentário* (1983), Nichols afirma que, até o momento em que escrevera o artigo, “a subjetividade, consciência, forma argumentativa e voz continuam inquestionadas na teoria da prática do documentário” (NICHOLS, 2005, p. 61). Mas o “documentário em animação” pós-moderno questiona esses aspectos, ao explicitar o processo de construção fílmica e a reconstrução dos personagens, por meio da estética utilizada.

3.2.2.2 *Animação no documentário*

O pesquisador britânico Paul Ward (2005), da Universidade de Brune, evoca o conceito criado por John Grierson, de “tratamento criativo da realidade” (conforme verificado), para ratificar a existência de uma tradição fundada pela Escola Inglesa de Documentário, bem como para justificar o uso da animação no contexto do documentário. Assim, ele reconhece o processo de construção do documentário em animação, mas ressalta:

⁵³ Desde o seu início, a Filosofia se ocupa em discutir sobre a verdade. Consta-se que a verdade é detentora de significados variados, dependendo, apenas, de quem a define. Para Nietzsche, a verdade é uma ilusão massificante. É um instrumento de dominação e se coloca contra “a onipotência e tirania da verdade”, pois “é preciso que ela possa lutar e que tenha uma oposição, que se possa de tempos em tempos descansar dela no não verdadeiro - senão se tornaria para nós aborrecida, sem gosto e sem força, e nos tornaria assim também” (NIETZSCHE, 2008, p. 310).

Isso não significa que nós podemos dar o salto para afirmar que toda e qualquer verdade, os créditos ou as observações, feitas pelo documentário animado devem ser julgados relativos ou um mero produto da subjetividade ou do ponto de vista do animador. Os aspectos formais e estéticos da animação tendem a significar que a criatividade e subjetividade do criador são consideravelmente mais sedimentadas do que acontece, muitas vezes, com o trabalho em *live-action*. No entanto, as afirmações feitas sobre o mundo real atualmente por documentários animados devem ser avaliadas, de acordo com o que elas dizem sobre o mundo real e não com base em tais critérios formais ou estéticos (WARD, 2005, p. 87).

Portanto a animação, como recurso estético aplicado ao documentário, por si só, não seria capaz de invalidar o “gênero” documental.

Os “documentários” autobiográficos pós-modernos que utilizam a animação na íntegra ou em quase sua totalidade são representados pelos filmes *Drawn from memory* (EUA, 1995), longa-metragem que conta a história do próprio diretor, Paul Fierlinger, um rebelde filho de um político de carreira; *The moon and the son* (EUA, 2004),⁵⁴ um curta-metragem em que John Canemaker retrata sua difícil relação com o pai; o já mencionado *Ryan* (Canadá, 2004),⁵⁵ curta biográfico do animador Ryan Larkin, baseado numa entrevista cedida ao diretor Chris Landreth; *Persépolis* (EUA / França, 2007),⁵⁶ longa sobre a história de uma iraniana (inspirado na própria experiência de vida da diretora Marjane Satrapi; o filme é codirigido por Vincent Paronnaud), contestadora desde a infância, que cresceu no Irã durante a Revolução Islâmica e, por sua segurança, foi “exilada” pelos pais na Europa; e *Valsa com Bashir* (Israel/França/Alemanha/EUA/Finlândia/Suíça/Bélgica/Austrália, 2008),⁵⁷ longa escrito e dirigido por Ari Folman, que lutou na Guerra do Líbano de 1982, partindo em busca da memória perdida no massacre de Sabra e Chatila. A produção mais recente na linha de filmes nessa categoria é o longa-metragem *Aprovado para adoção* (*Couleur de peau miel*, Bélgica/França, 2012).⁵⁸ Assim como *Persépolis*, *Aprovado para adoção* também é uma

⁵⁴ Vencedor do Prêmio da Academia, Oscar, em 2006.

⁵⁵ Oscar de Melhor Curta de Animação, EUA/2005.

⁵⁶ Vencedor do prêmio do júri no Festival de Cannes (2007); indicado ao Oscar de melhor filme de animação (2008).

⁵⁷ Vencedor do Globo de Ouro na categoria de melhor filme estrangeiro, vencedor do prêmio da *National Society of film critics* como melhor filme do ano. Indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro, entre outros prêmios e indicações.

⁵⁸ Prêmio do Público - Unicef prêmio (Annecy), Distinção Especial (TFF-Torino), Henri Langlois, Grande Prêmio de Montreal, Inis Prêmio (FIFEM-Montreal), Preço Prêmio Especial do Júri (Monstra-Lisboa), Prêmio do Júri (Leeds), Grande Prêmio - Prêmio Público (Animafest), Melhor Longa-Metragem (Anima Mundi); Festivais (seleção oficial): Abu Dhabi (ADFF), Amsterdam (Cinekid), Barcelona, Bolonha (FFF), Gijon, Goa (Iffi), Kecskemét (KAFF), Malmö (BUFF), Stuttgart (ITFS).

adaptação de histórias em quadrinhos. Trata-se da história de Jung, um sul-coreano órfão adotado por uma família belga, que, décadas mais tarde, retorna ao seu país de origem e reflete sobre sua trajetória, sobre as dificuldades de adaptação e sobre sua difícil questão identitária. Como Jung tornou-se cartunista, ele decidiu compor sua autobiografia com desenhos feitos por ele mesmo e imagens de arquivo. No entanto, *Aprovado para adoção* utiliza imagens de arquivo em *live-action* com mais intensidade que *Valsa com Bashir*, cujas imagens em *live-action* correspondem a 50 segundos, ao final do filme. De toda forma, em ambos, a animação é o resultado final (e expressivo) da obra.

Os personagens desses filmes são sujeitos psicologicamente fragmentados, uma das características da Pós-Modernidade. Para Stuart Hall, os efeitos das mudanças na estrutura social se refletem no sujeito, em um processo de “sutura”, estabilizando o sujeito e o mundo cultural. Ele explica:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas [...]. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (HALL, 2007, p. 22).

Para explicar o sujeito pós-moderno, Santos (2002) o contrapõe com o sujeito moderno. Assim, ele os correlaciona:

Os modernistas (vejam Picasso) complicaram a arte por levá-la demasiado a sério. Os pós-modernistas querem rir levianamente de tudo. Enfim, o pós-modernismo ameaça encarnar hoje estilos de vida e de filosofia nos quais viceja uma ideia tida como arquiessimista: o *niilismo*, o nada, o vazio, a ausência de valores e de sentido para a vida. Mortos Deus e os grandes ideais do passado, o homem moderno valorizou a Arte, a História, o Desenvolvimento, a Consciência Social para se salvar. Dando adeus a essas ilusões, o homem pós-moderno já sabe que não existe Céu nem sentido para a História, e assim se entrega ao presente, ao prazer, ao consumo e ao individualismo (*Ibidem*, p. 10, grifo do autor).

Esse urbanoide, segundo Santos, sente-se irreal por manipular, cada vez mais, signos em vez de coisas. Seu ego e o mundo parecem-lhe vagos. “Sua sensibilidade é frágil, sua identidade, evanescente” (*Ibidem*, p. 15). Em um fluxo crescente e acelerado, matéria e espírito se esfumam em imagens e dígitos. “A isso, os filósofos estão chamando de *desreferencialização do real e dessubstancialização do sujeito*, ou seja, o referente (a realidade) se degrada em fantasmagoria e o sujeito (o indivíduo) perde a substância interior, sente-se vazio”, conclui (SANTOS, 2002, p. 16, grifo do autor).

Isso pode ser exemplificado em *Ryan*, que, para ressaltar o conflito interior vivido pelo sujeito biografado, representado visualmente por meios digitais, Chris Landreth inicia o filme, revelando alguns de seus próprios conflitos internos, através de seu depoimento e traços. Ao se apresentar e contar sua história, percebe-se que seu visual é um reflexo de seu estado psicoemocional, o que ocorrerá, também, com o sujeito biografado e o ambiente que os cerca (FIG. 5).

O filme inicia ao som da descarga de um vaso sanitário, seguido da imagem do diretor, totalmente desfigurado, dentro de um banheiro público. Olhando diretamente para a câmera, o personagem, em animação, conta:

Oi, o meu nome é Chris, e estou aqui para explicar algumas coisas. Isso foi em outubro de 1989, quando a minha romântica e descontrolada visão de mundo foi permanentemente destruída. Isso é de setembro de 1982, quando perdi, de forma catastrófica, a minha capacidade de organizar as minhas finanças de maneira sensata [zoom-in no machucado da cabeça, ao som de um grito]. Mas, antes disso, eu passei por um fracasso pessoal [imagens em preto e branco], paralisante, impregnante e pavoroso [fios coloridos prendem a cabeça do personagem]. Outubro de 1963, dois anos de idade... Mas acho que estou fugindo do assunto. Esta história é sobre o Ryan [Chris sai do banheiro, caminha em direção ao interior de um bar]. Eu moro em Toronto, uma cidade no Canadá onde vejo mais tons de cinza do que deveria para minha saúde. Há alguns anos, eu fiz amizade com uma palheta de cores, sob a forma de um senhor frágil de Montreal, chamado Ryan Larkin.

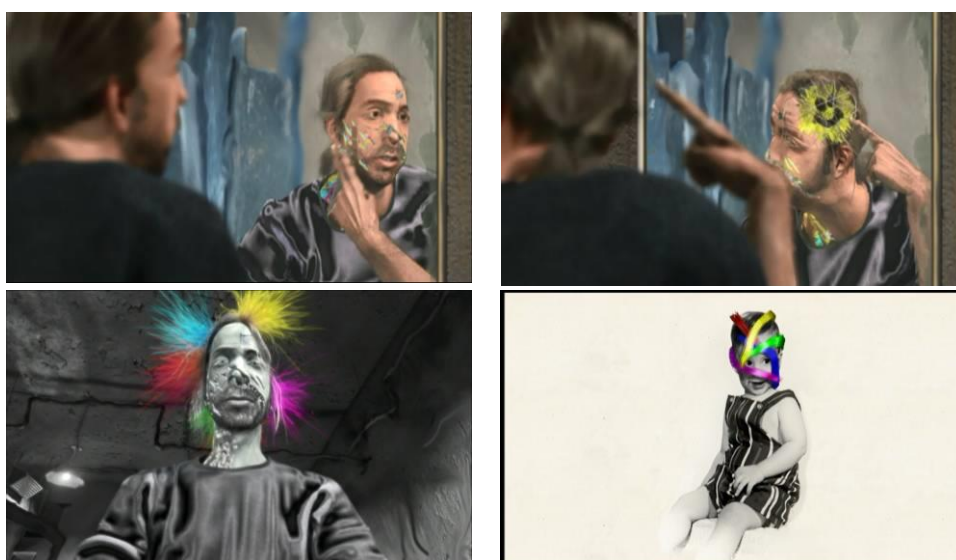


FIGURA 5 - Fotogramas do filme *Ryan*

Ao caminhar pelo bar, Chris passa por clientes também com traços deformados, bem como com necessidades especiais. Ao fundo, revela-se um homem igualmente desfigurado, e o

processo de produção fílmica, por meio do enquadramento, faz perceber uma *vara de boom*⁵⁹ (FIG. 6). Além da animação, que, por si só, já evidenciaria o processo de produção, o filme ratifica sua construção pela presença desse equipamento em cena.



FIGURA 6 - Fotograma do filme *Ryan*, a 1min37s

Inicia-se, então, a entrevista. O público, já acostumado à representação visual do conflito interior, percebe não somente a crise interna de Ryan como a interpretação do diretor acerca do sujeito biografado (FIG. 7). Em filmes com características documentais, essa possibilidade expressiva pode ser significativamente trazida pela animação.



FIGURA 7 - Fotograma do filme *Ryan*, a 1m48s

Quanto à estrutura narrativa dos documentários em animação referidos, nota-se a prevalência pela narrativa clássica (basicamente, com início/apresentação do local e dos personagens, e introdução de conflitos; meio/desenvolvimento da história; e fim/desenlace).

O documentarista que opta pela estrutura narrativa clássica e registro em *live-action* precisa, posteriormente, montar o material de forma concatenada, verossímil e fidedigna aos fatos. Ao

⁵⁹ Suporte para microfone direcional.

seu favor, mesmo se admitindo a influência da subjetividade do diretor, contam as provas irrefutáveis de elementos comprobatórios de seu discurso, tais como fotografias, depoimentos de pessoas, imagens *in loco*, entre outros. No entanto, quando a possibilidade de manipulação se amplia, como se utilizando da animação, devem-se encontrar novos dispositivos capazes de classificar o filme como documentário.

Ao admitir o valor documental do cinema, Kornis propõe questionamentos fundamentais para o historiador que pretende trabalhar com tal objeto de estudo, entre eles: “Qual o grau possível de manipulação da imagem?” (KORNIS, 1992, p. 1).

O uso da animação em filmes documentais traz uma nova proposta de representação do real. Do ponto de vista técnico-estético, oferece mais uma possibilidade de visão artística acerca de fatos verídicos. O hibridismo, cada vez mais frequente, entre filmes ficcionais e não ficcionais abre uma nova discussão entre os estudiosos da sétima arte: o que deve ou não ser contemplado no gênero documental?

Em um documentário, mesmo centrado na narrativa de vida, o diretor também deve decidir o(s) enfoque(s) emocional(is) que intenciona imprimir em sua obra: drama, aventura, comédia, propaganda, entre outros. São escolhas que não devem escapar ao documentarista, como ressalta Jorge Fuentes:

Há um senso comum de que documentário não se constrói. Há uma crença de que o filme documental não necessita de construção, mas simplesmente sai de uma realidade já construída. Já, um filme de ficção, não se crê que parta de algo já construído. Mas um documentário precisa ser construído, assim como um filme de ficção também precisa.⁶⁰

Sob esse aspecto, a animação permitiria ao documentarista total liberdade para planejar e construir sua história, além de possibilitar uma forma diferenciada de expressão da realidade sob o prisma do realizador. Ari Folman, diretor de *Valsa com Bashir* (2008), conta sua experiência:

Sempre quis fazer o filme animado. Quando eu o imaginava, era sempre animado, desenhado. Nunca pensei em fazer este filme usando alguma técnica diferente. Não achava que poderia dar certo como um filme de ficção. Achava que um documentário clássico seria muito entediante. E achava que, se pegássemos os

⁶⁰ Anotações de aulas durante o curso “Realización de documentales”, promovido em San Antonio de los Baños (Cuba), em 2001.

elementos que temos no filme, que você poderia ter visto nos primeiros minutos como sonhos, perda de memória, subconsciente... Guerra, em geral, que deve ser a coisa mais surreal da Terra. A única forma de combinar tudo isso junto, e contar tudo numa história, só seria por meio da animação. Isso me deu liberdade total, como cineasta. O problema é que, de certo modo, eu me viciéi. Agora não consigo voltar ao cinema convencional (DVD - Menu “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 4min30s).

Em *Persépolis* (2007), em nome da dramatização e com a permissão da animação, Marjane e sua equipe tomaram a liberdade de criar algumas cenas (FIG. 8). Ela conta: “É uma história, então, tivemos que criar coisas, tivemos que iludir, que inventar” (DVD 2 - Menu “Os bastidores de Persépolis”, a 1min7s).



FIGURA 8 - Fotogramas inseridos durante a entrevista de Marjane Satrapi

Em filmes documentais, os fatos reais podem ser disponibilizados sob uma lógica narrativa. Em *Persépolis*, no entanto, os elementos dramáticos criados no roteiro não interferem na realidade vivida e contada por Marjane Satrapi, mas ajudam a dramatizá-la.

A construção dos personagens em *Persépolis* é trabalhada, sendo, ao mesmo tempo, fidedigna à personalidade e à história das pessoas reais figuradas. Dessa forma, ao representar pessoas reais pela estética da animação, assim como na ficção, é necessária uma atenção detalhada em seus aspectos físicos e psicológicos e demais características que forem importantes para a história. Ainda que se busque ser o mais fidedigno à realidade, é certo que não é possível

apresentá-la em seu estado absoluto, diante de uma câmera. É admissível apenas se falar de uma imagem artística da realidade.

Neste capítulo, concentraram-se os estudos sobre o documentário e a animação, temas específicos desta tese. Para isso, percorreu-se a história de cada “modalidade”,⁶¹ contrapondo suas possibilidades de imbricação, desde o início do século XX ao “documentário em animação”, no contexto contemporâneo. Nesse percurso, tal parceria revelou uma evolução narrativa, em constante desenvolvimento.

Uma vez que os “documentários” aqui mencionados apresentam como característica comum o eixo temático da “narrativa de vida”, cabe, como próximo capítulo reflexivo, ainda antes das análises mais detidas nas obras propostas, discorrer sobre conceitos relacionados.

⁶¹ Para não entrar na controversa discussão sobre os gêneros cinematográficos, optou-se pelo termo “modalidade” para se referir ao documentário e à animação.

4 A “NARRATIVA DE VIDA” EM “DOCUMENTÁRIOS EM ANIMAÇÃO”

No campo da Análise do Discurso, a “narrativa de vida” é uma estratégia discursiva que mistura ficção e realidade. Ao narrar a própria vida, dá-se uma dimensão argumentativa ao próprio discurso. E é pelo discurso que o homem se revela, por meio do seu *ethos* (imagem de si). Analisam-se, então, os elementos narrativos da história de vida,⁶² mantendo o cuidado de não delinear um sentido único e verdadeiro nem ao menos afirmar que a interpretação de um texto ou um contexto seja correta ou não.

Observa-se que a “narrativa de vida” não se propõe a uma generalização, mas sim a estabelecer uma ponte entre o individual e o social. Trata-se da individualização da história dentro de um contexto histórico-social, levando-se em conta seus aspectos subjetivos. No entanto, ao ouvir o discurso dos sujeitos histórico-sociais, encontram-se novos pontos de vista, novas descobertas que vão além das versões oficiais da história, por meio de seus registros escritos.

Mesmo quando alguns historiadores tratam da história dos grupos marginalizados/explorados, colocando-os no centro de suas análises - como, por exemplo, no estudo da história do movimento operário -, e trabalham a partir de documentos impressos, tendem a considerar quase que exclusivamente os fatores socioeconômicos rigidamente mensuráveis. Surgem então dados estatísticos sobre produção, lucratividade e condições de trabalho nas empresas, posição dos empresários, dos governantes, dos sindicatos, reação das instituições de repressão, condições de vida e reivindicações operárias, etc., mas poucas vezes aparecem as vozes daqueles que deram origem aos movimentos operários ou que nele tiveram discreta participação. Suas angústias, limitações, ambivalências, gratificações, expectativas e contradições. Ou seja, silenciam-se as vozes desses atores sociais, silenciando com elas tudo aquilo que poderia ser compreendido por ou através de suas palavras. Neste processo, além de perder as informações objetivas extremamente ricas que os personagens que viveram os acontecimentos históricos poderiam prestar, perde-se especialmente a possibilidade de tanger parte do inesgotável universo da subjetividade humana, que então jaz no silêncio que lhe é destinado (PARANÁ, 2008, p. 360).

Assim como a “narrativa de vida” se opõe à generalização, no campo do gênero documental, Alberto Cavalcanti (1953, p. 76) aconselha: “Não trate de assuntos generalizados: você pode

⁶² A expressão “história de vida” será aplicada quando for referente apenas à história do sujeito (auto)biografado. Já “narrativa de vida” será utilizada quando essa história estiver sendo contada, neste caso específico, pelo suporte cinematográfico.

escrever um artigo sobre os correios, mas deve fazer um filme sobre uma carta”. Jean Claude Bernardet (2003, p. 19) completa: a relação *particular/geral* é condição *sine qua non* como processo básico de produção de significação do filme.

O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno. Para isso, para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados contendam os elementos necessários para a generalização, e apenas eles (*Ibidem*, p. 19).

Para Bill Nichols (2007, p. 205-207), a “voz política” de muitos documentários é apresentada sob duas “ênfases”: uma nas questões sociais e outra no retrato pessoal. A primeira considera “as questões coletivas de uma perspectiva social. As pessoas recrutadas para o filme ilustram o assunto ou dão opinião sobre ele”. A segunda ênfase é um “retrato pessoal do cineasta” sobre “as questões sociais de uma perspectiva individual. As pessoas recrutadas para o filme corroboram a questão subjacente ou, implicitamente, deixam-na de fora, sem nem mesmo ter a necessidade de identificá-la”.

No campo do documentário autobiográfico em animação, “a voz política” do filme se torna mais evidente, pois o autor assume a história como um todo, o que inclui a escolha dos personagens e seus respectivos diálogos.

Sob o ponto de vista individual, manifestam-se a identidade e o *ethos* de um ator social. Pela égide coletiva, o discurso apoia-se em juízos de valor reconhecidos pela sociedade. Segundo Ruth Amossy (2005),

O orador apoia seus argumentos sobre a *doxa*⁶³ que toma emprestada de seu público do mesmo modo que modela seu *ethos* com as representações coletivas que assumem, aos olhos dos interlocutores, um valor positivo e são suscetíveis de produzir neles a impressão apropriada às circunstâncias (*Ibidem*, p. 124).

Entretanto esses juízos de valor coletivos variam conforme a época. Leonor Arfuch (2010) explica:

⁶³ *Doxa* é o conjunto de opiniões comuns à comunidade.

Uma nova inscrição discursiva, e aparentemente superadora, a “pós-modernidade”, vinha sintetizar o estado de coisas: a crise dos grandes relatos legitimadores, a perda de certezas e fundamentos (da ciência, da filosofia, da arte, da política), o decisivo descentramento do sujeito, e coextensivamente, a valorização dos “microrrelatos”, o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos (ARFUCH, 2010, p. 17).

Assim, o filme “factual”⁶⁴ em animação é uma forma de dar voz àqueles cujo discurso foi calado ou teve pouca influência dentro do discurso dominante.

Propõe-se, dessa forma, o sintagma “factual”, em substituição ao termo “documentário”, marcado por controvérsias desde a sua primeira utilização, como visto no capítulo 1. A analista do discurso, Ida Lúcia Machado (2011, p. 7) explica: “De fato, a noção de documentário, no audiovisual, é subsidiária da noção de documento, no sentido que lhe dá a História como disciplina: prova da verdade”. Por isso não se trata de uma simples troca de terminologia, mas também de sentido. Portanto se propõe a aplicação do termo “factual” exclusivamente aos filmes não ficcionais, indexados na intenção assertiva do cineasta, equivalente ao conceito de “cinema de asserção pressuposta”, sugerido por Noël Carroll, aqui apresentado. Os filmes baseados em histórias reais sem os referentes supracitados continuariam a pertencer ao universo ficcional.

4.1 A “narrativa de vida” sob o prisma da Análise do Discurso

O surgimento do “eu” como expressão da interioridade, que traz à tona o universo da subjetividade, por meio da narração da própria vida, firma-se no século XVIII, de acordo com um consenso histórico, com o filósofo das Luzes, Jean-Jacques Rousseau, em *Confissões* (1952).⁶⁵ O pensador suíço traça nessa obra especificidades do gênero literário autobiográfico que concorrem para a consolidação do individualismo.

Ele chegou à sua descoberta através de uma rebelião, não contra a opressão do Estado, mas contra a insuportável perversão do coração humano por parte da

⁶⁴ O termo “factual”, empregado por alguns analistas do discurso, é usado aqui como sinônimo do termo “não ficcional”.

⁶⁵ No entanto se sabe que, já na Antiguidade Grega, havia a prática da escrita biográfica: voltada para o enaltecimento dos grandes nomes da História, como afirma Machado (2013).

sociedade, sua intrusão nas zonas mais íntimas do homem que até então não haviam precisado de proteção. [...] O indivíduo moderno e seus intermináveis conflitos, sua habilidade para se encontrar na sociedade como em sua própria casa ou para viver por completo à margem dos outros, seu caráter sempre cambiante e o radical subjetivismo de sua vida emotiva nasceram dessa rebelião do coração (ARENDDT, 1974 *apud* ARFUCH, 2010, p. 35).

A partir do século XX, a midiaticização ofereceu um espaço propício para a expressão da realidade vivida, do homem como testemunha de seu tempo, dessa entrada da individualização que, de certo modo, vai se sobrepor à coletividade. O *reality show* e as mídias sociais são um exemplo de interesse da sociedade contemporânea pela subjetividade.

Mas, por que histórias particulares de pessoas comuns podem ser interessantes para o público em geral? Além das necessidades de identificação com os outros e possibilidades de *voyeurismo*, entretenimento e prováveis trocas de experiências, as histórias individuais estão sempre inseridas em um contexto social, por isso podem revelar a história de um grupo, de um povo, de uma época.

O homem é um ser social (sentido amplo da palavra), criado/condicionado pela sociedade/cultura do lugar onde vive. Logo, enquanto sujeito-falante, ele “repete” a voz do social, mas o lado psicossocial-situacional lhe garante também uma individualidade. Nem completamente individual, nem completamente coletivo: um amálgama dos dois (MACHADO, 2001, p. 46).

Seguindo o raciocínio de Machado (2001), pode-se dizer que a “narrativa de vida” é uma forma de argumentar; logo contém estratégias discursivas, de caráter inter e multidisciplinar, que misturam ficção e realidade. Machado (2009) informa também que, geralmente, para historiadores e antropólogos, o termo usado para definir a teoria em pauta seria “história oral” ou “história de vida”. Para essa analista do discurso em particular, o sintagma a ser usado deveria ser o de “narrativa de vida” (*Idem*, 2013).

A justificativa de Machado (2012b, 2013) para preferir o sintagma “narrativa de vida” decorre do fato de acreditar que não é somente a história do sujeito biografado que se mostra interessante para o pesquisador (no âmbito da Análise do Discurso), mas também a forma como a história é “narrada” por aquele que fala de si ou por aqueles a quem foi delegada essa tarefa (biógrafos, no caso). Além da importância da narrativa, ressalta-se aqui que o outro desafio do “sujeito que narra” vem do fato de este querer dar à sua narrativa ares de “verdade” ou pelo menos de veracidade.

Nesse sentido, ao assumir a representação icônica e escrita de sua própria biografia e ao optar por contar, ela mesma, a própria história, tendo como suporte um filme de animação, Marjane Satrapi (e depois, Vincent Paronnaud, o codiretor do filme que fala sobre a vida de Marjane) assume a autenticidade dos fatos que relata, enfatizando seu ponto de vista sobre a realidade vivida. Marjane e Paronnaud vão, ao mesmo tempo, usar aspectos ficcionais para melhor comporem tanto os quadrinhos quando o filme, salvaguardando a parte estética. De todo modo, uma narrativa sempre faz apelo aos chamados “efeitos de real” e “de ficção”, como afirma Charaudeau (2009, p. 196).

Em *Persépolis*, a cena destacada (FIG. 9) pode não ter ocorrido na vida real, mas ratifica a autoridade de Marjane como “sujeito-comunicante” (CHARAUDEAU, 2008), como portavoza social de um contexto histórico. Tal autoridade é, no caso, reforçada por um personagem secundário que ouve e partilha a conversa, reafirmando a indignação de um povo oprimido que encontra esperança somente por meio da religião.



FIGURA 9 - Fotograma do filme *Persépolis*

O fotograma se refere à seguinte cena: 35min56s - Rua/Neve/Dia - Avó e Marjie⁶⁶ caminham em direção a um homem que vende feijão em um carrinho. Marjie pergunta: “Vovó, a senhora acha que o tio Taher vai morrer?”. A avó responde: “Claro”. Marjie: “É mesmo?”. Avó: “Se não conseguir um passaporte, ele vai morrer”. Marjie: “É... Ele não devia ter fumado tanto!”. Avó: “Isso é bobagem! O coração dele não está assim por causa dos cigarros, mas porque os filhos estão longe dele”. As duas param em um carrinho de lanche, e a Avó, depois de pedir uma porção de feijão, continua: “Os filhos sempre acabam indo embora. É natural. Mas se separar dos filhos de 14 anos por causa de uma guerra absurda parte o coração de qualquer um”. O homem do carrinho de lanche demonstra tristeza, e Marjie também. Avó: “Se eu fosse Taher, já estaria morta e enterrada há muito tempo”. O homem entrega o feijão e diz: “Que Deus extermine esses bárbaros!”. Avó: “Deus te ouça!”.

⁶⁶ Para diferenciar Marjane Satrapi na fase infantil e adulta, esta pesquisa adotou o apelido, Marjie, para se referir à primeira fase, e o nome, Marjane, para a segunda.

4.1.1 *O discurso testemunhal*

O discurso testemunhal traz em si um paradoxo: ao mesmo tempo em que é fundamentado, em sua totalidade, pela palavra do seu sujeito-falante, sempre busca provar que é isento de subjetividade. Como se trata de um atestado do acontecimento, o locutor não deve permitir que sua subjetividade deforme os fatos. Por isso ele deve se mostrar como uma pessoa de boa fé, ou seja, alguém que permite ao seu auditório analisar os fatos, sem impor uma tomada prévia de posição.⁶⁷

A autenticidade do ato de testemunhar é verificada por meio da presença, *in loco*, de uma testemunha ocular. Dessa forma, para validar seu depoimento, o sujeito que testemunha deve evitar toda forma de falsificação. Define-se, então, o discurso testemunhal como o engajamento do sujeito testemunhal a um ato de linguagem, por meio da asserção biográfica. Em uma perspectiva sociológica, Renaud Dulong (1998) explica:

Uma asserção biográfica tem um significado que é diferente daquele dos enunciados impessoais de uma narrativa, ainda que, semanticamente, os dois casos possam ser assimilados. A adjunção de uma fórmula biográfica (1) define o gênero da narrativa: é a reportagem de um acontecimento real; (2) associa esse acontecimento à pessoa que fala: é um episódio de sua vida passada [...] o significado do “eu estava lá” ultrapassa o que é literalmente enunciado. A pessoa se engaja a dizer a verdade sobre o que ela conta, aceita antecipadamente as consequências sociais, previsíveis ou não, dessa declaração particular, dessa maneira de unir definitivamente o que é contado à pessoa que conta (*Ibidem*, p. 56).

Por ter esse controle, Marjane Satrapi responde a um repórter, durante coletiva de imprensa em Cannes, sobre o motivo de ela ter aceitado a proposta dos produtores Xavier Rigault e Marc-Antoine Ribert, após recusar tantas outras propostas para adaptar sua história em quadrinhos ao cinema.

Primeiro, eu conhecia bem Marc-Antoine Robert. Ele já era meu amigo. Então, eu sabia que seria algo com boas condições. Além disso, ele disse que o faríamos num estúdio de Paris, onde teríamos controle total sobre o filme. Num projeto assim, mesmo que sejam as minhas opiniões subjetivas, mesmo que seja a minha história pessoal, quando você escreve uma história assim, você tem a responsabilidade de que não haja outra forma de filmá-la, senão tendo controle total sobre tudo. Foi isso (DVD 2 - Menu “Coletiva de imprensa em Cannes”, a 1min47s).

⁶⁷ Isso é válido somente para discursos providos de uma intenção deliberada e consciente do ato de testemunhar, e não para textos geralmente utilizados por historiadores, que contêm ações testemunhais.

Soma-se a isso um elemento importante: assumindo a total responsabilidade de seu ato testemunhal e, por isso, sujeitando-se a perseguições possíveis, jurídicas ou morais, decorrentes de sua postura, o sujeito se envolve em uma estreita relação entre o fato narrado e o papel que representou nesses acontecimentos. Questionada por um repórter espanhol sobre uma “reação virulenta do governo iraniano” e se ela se sentia amedrontada, Marjane explica como lidou com as consequências de seus atos:

Na verdade, a reação foi ainda mais virulenta do que antes, porque a Fundação Cinematográfica do Irã, a Farabi, enviou uma carta de protesto ao adido cultural da embaixada francesa em Teerã. Além disso, não é um assunto de Estado. Uma coisa é certa: eu não quero fazer comentários sobre este caso. Basta vocês verem o filme para perceber o lado humanista dele, o lado universal dele, e o lado desse filme que vai contra todos os estereótipos associados aos iranianos e ao Irã. Além disso, sendo verdadeiramente democrática, estou aberta às críticas e protestos. E creio que só tentando compreender essas críticas e protestos nós podemos construir algo. Eu acho que a liberdade de expressão e a liberdade de palavra começam no momento em que eu me exponho. Então isso é o resultado da minha exposição. Nem todos vão concordar comigo. Seria tedioso se fosse assim (DVD 2 - Menu “Coletiva de imprensa em Cannes”, aos 4min32s).

O sujeito engajado em um testemunho autêntico, que afirma “eu estava lá, e isso realmente aconteceu”, ao mesmo tempo declara “foi essa minha atitude diante de tais circunstâncias”. Sob essa perspectiva, percebe-se a diferença entre uma testemunha ocular, que apenas viu um acontecimento, e outra que vivenciou o fato. Neste último caso, o auditório tem acesso não apenas ao testemunho, mas à atitude do sujeito participante da história. Essas informações auxiliam na construção do *ethos* que o “sujeito comunicante” (CHARAUDEAU, 2008) projeta sobre o “sujeito destinatário” ou, em outros termos, o sujeito que o enunciador imagina capaz de ser sensível à sua mensagem.

A imagem de si mesmo ou *ethos* que o “sujeito comunicante” autoconstrói está no cerne do discurso testemunhal, seja por meio do enunciado, seja pela enunciação (AMOSSY, 2005). Daí o desafio ou o embate em que se lança esse sujeito para conseguir transmitir a imagem de uma testemunha confiável. Dessa capacidade origina-se a prova retórica de seu *ethos*, decisiva para o impacto da ação de testemunhar. No plano do dizer, tal ato projeta a imagem de um “eu passado” que dá credibilidade ou não ao “eu presente”.

Por meio do *ethos*, é possível conferir neutralidade à testemunha que relata os fatos quando, ao falar de si, do que pensou e sentiu na época em questão, o locutor ou sujeito comunicante lida com os fatos com a menor subjetividade que lhe for possível e tenta dar a estes um caráter

mais “objetivo” ou realístico. Mas, nessa busca por apagar os traços de subjetividade, de que forma a testemunha dos fatos (que é coincidentemente a sua narradora) poderia dar a orientação desejada ao seu discurso? Como essa testemunha poderia tomar uma posição de forma explícita, sem prejudicar sua credibilidade?

Essas questões norteiam a análise de *Persépolis* sob a perspectiva do discurso testemunhal bem como seu processo de argumentação. Concentrando-se na prova retórica “ethotica”, observa-se a subjetividade e tomada de posição, em *Persépolis*, em dois níveis: a construção da credibilidade na narrativa não ficcional e a identificação de comentários analíticos presentes que registram na narração uma tomada de posição, explícita ou implícita.

4.1.1.1 Ethos e credibilidade em um filme autobiográfico: o “eu” como “um outro”

Ao falar sobre o processo de animação de seu filme, *Persépolis*, Marjane Satrapi, na condição de testemunha dos fatos, ressalta a dificuldade de expressão de seu próprio discurso de “sobrevivente”: a de exprimir uma experiência tão carregada emocionalmente, a ponto de ressuscitar “os demônios” que a deprimem, culpam-na e a expõem, bem como a de transmitir ao público algo tão inusitado que a plausibilidade de seu relato parece problemática ao próprio sujeito, reintegrado ao mundo Pós-Guerra. A diretora explana:

Eu preferi que Vincent cuidasse da cena do suicídio. Porque é muito difícil, na verdade. É muito, muito difícil querer suicidar-se e, depois de refletir, pareceu-me impossível colocar na tela. Então eu pedi a Vincent que cuidasse dessa cena. As coisas são feitas assim. Vincent fez um *storyboard* incrível. Ao mesmo tempo, ele usou simbolismo e o mais puro, o mais cru Expressionismo. E ele fez uma coisa, do ponto de vista artístico, simplesmente maravilhosa. Com o jogo entre luz e escuridão, nós vemos a duração do coma em que Marjane entra após tomar as pílulas. Aí as flores crescem. Na verdade, essas são tulipas, o símbolo do mártir. Elas simbolizam a angústia de Marjane. Ela sente culpa por ter deixado o país onde um milhão de pessoas morreram durante a Guerra, e ela não estava lá. Então as flores murchas simbolizam o mártir de guerra. Todos os fantasmas que a perseguem... Fantasmas, almas, demônios vindos de longe. Nós vemos a mão de uma garota que morreu durante o bombardeio à família Babalevi, que Marjane tenta salvar em vão. Depois, há Frau Schloss com o seu cachorro. Todos os demônios de Marjane voltam, tudo o que a deprimia retorna. Aí nós tivemos problemas. Primeiro havia o problema de ritmo no filme, o ritmo é sempre essencial num filme. [...] O outro problema era muito pessoal. Mostrar uma cena de suicídio não é problema, mesmo com símbolos, como Vincent fez. O problema é que é minha própria vida, e fiquei com a impressão de ter me mostrado demais. E eu sou meio pudica para isso. Depois que eu expliquei isso a Vincent, não restou dúvidas sobre cortar essa cena (DVD 2 - Menu “Comparando as animações”, aos 2min14s).

E foi assim, administrando conflitos internos e narrativos, que Marjane Satrapi venceu o seu “eu” em prol de “um outro”, o público.

Para Marjane, não se trata apenas da questão ligada à expressão do sujeito falante, mas também do problema de comunicação com seu auditório que não conheceu o universo de uma guerra. Essa situação de comunicação é comum a todos os relatos de um sobrevivente da guerra. Nesse caso, o sujeito-testemunha é a fonte do saber e da palavra, alternando seu discurso entre a descrição e a narração. Apesar de outros personagens participarem de diálogos e manifestarem seus relatos, tais relatos são feitos por meio dos discursos de Marjane Satrapi e Ari Folman (no caso de *Valsa com Bashir*), que os assumem, em um ato polifônico. Por isso se pode afirmar que o ato testemunhal se dá em primeira pessoa, até porque foi Marjane/roteirista/diretora e Ari/roteirista/diretor que deram vida aos personagens, sob sua ótica.

A atriz Chiara Mastroianni, que deu voz ao personagem de Marjane, conta: “Nós estávamos num pequeno estúdio, como estamos agora. Só ela e eu, e Vincent coordenando tudo. Ela fez todos os personagens” (DVD 2 - Menu “Os bastidores de Persépolis”, aos 5min17s). Marjane Satrapi completa: “O processo foi explicar a cena, interpretar a cena com eles e deixá-los livres para atuar como queriam e como sentiam. Quando tínhamos as vozes, fazíamos a animação com elas” (aos 5min30s).

A valorização do ato testemunhal, tanto em *Persépolis* quanto em *Valsa com Bashir*, apoia-se na estética artística da animação, sem desconsiderar seu discurso narrativo nem a opção pelo suporte cinematográfico, por meio da linguagem utilizada. Ao mesmo tempo em que a memória do passado a individualiza, a despersonalização do “eu” se dá por meio da percepção de uma iraniana em meio a outros, no primeiro caso, e de um israelense entre tantos outros, no segundo. A despersonalização é também mostrada em certos episódios, como no exemplo a seguir (FIG. 10).

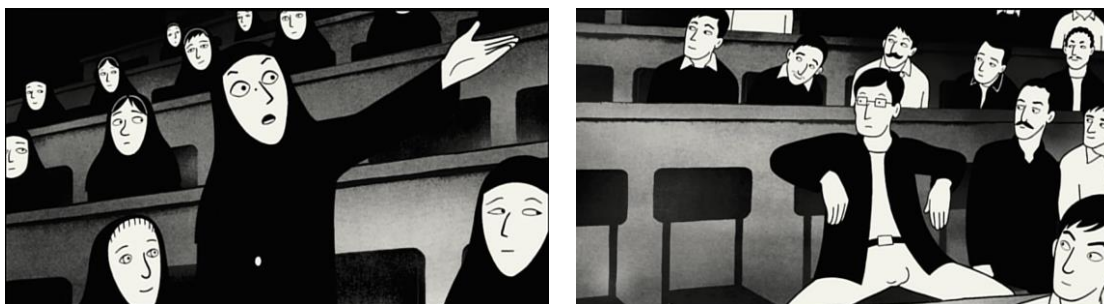


FIGURA 10 - Fotogramas do filme *Persépolis*

Os fotogramas se referem à seguinte cena: 1h15min46s - Auditório/Int. - Diretor: “Não podemos nos dar ao luxo de nos comportar mal. Foi do sangue dos mártires que surgiram as flores da revolução. Conduta indecente é desprezo pelo sangue dos que morreram pela liberdade. Peço às senhoritas aqui presentes para usarem calças mais largas e véus mais longos. Devem cobrir bem o cabelo e não se maquiar”. Homem que compõe a mesa, ao lado do diretor, apoia a cabeça com a mão, em um semblante entristecido. Diretor: “Alguma pergunta? Se não, a sessão está encerrada”. Marjane levanta a mão. Diretor: “Sim”. Marjane: “Você diz que nossos véus são curtos, que nossas calças são indecentes, que nós nos maquiemos, etc. Como estudante de Artes, passo boa parte do tempo no ateliê. Preciso ter liberdade de movimentos para poder desenhar. Um véu mais longo torna o trabalho ainda mais difícil. Quanto às calças, diz que não são largas, embora escondam bem nossas formas. Como essas calças estão na moda, faço uma pergunta: a religião defende a nossa integridade física ou apenas se opõe à moda? Você não hesita em nos criticar, mas os irmãos aqui presentes...”. Ela aponta para os colegas do sexo masculino e continua: “... usam cabelos e roupas variados. Às vezes, usam roupas tão apertadas que até vemos suas cuecas. Por que eu, como mulher, não posso sentir nada ao vê-los com roupas apertadas; mas eles, como homens, se excitam com véus menos compridos?”. Rostos de colegas e homens que compõem a mesa expressam interpretações diferentes. Uma fusão para a cena seguinte impede uma possível resposta, cujo conteúdo já é de conhecimento do espectador.

Nesse caso, o “eu” vai se confundir com “os outros/nós”, num efeito de coletividade que sofre e se funde no mais completo anonimato. Nessa fusão, parafraseando Jurgenson (2003, p. 76), a especificidade da Revolução Islâmica “está nessa passagem incessante do coletivo para o individual e vice-versa”. Ao se confundir com o grupo, Marjane-testemunha representa seus compatriotas em uma situação que lhe confere autoridade no processo enunciativo. Esse *ethos*, construído no nível do enunciado, assegura sua credibilidade como sujeito-testemunha.

No entanto, quando esse “eu” se mistura, a tal ponto de ser substituído pela coletividade anônima, é porque, nesse momento, ela percebe que suas características de cidadã singular lhe são negadas. Afinal de contas, é historicamente reconhecido que a Revolução Islâmica e o poder fundamentalista fizeram muito além dessa negação, levando todos os que desejavam sobreviver a “cooperar” com o sistema. E, para não se fazer notar, é preciso não apresentar sinais perigosos, tais como o corpo coberto por túnicas, os cabelos por véus, a proibição de realizar festas e ingestão de bebidas alcoólicas, entre outros (FIG. 11).



FIGURA 11 - Fotograma do filme *Persépolis*

O fotograma se refere à seguinte cena: 30min2s - Rua/Noite - Voz em *off* de Marjane: “Entre o medo dos bombardeios, a repressão do regime e a espionagem dos vizinhos, a vida seguia o seu curso”. Um homem de preto (depois se sabe tratar-se do tio de Marjane) anda pela rua, carregando um galão. Sua sombra é grandiosamente projetada na parede. Voz em *off* de Marjane: “Para ser psicologicamente mais suportável, havia festas, longe dos olhares. Em geral, havia muita bebida nas festas”. O galão do homem serve os copos na festa. Voz em *off* de Marjane: “Como o álcool era proibido, meu tio se tornou o fornecedor de vinho da família. Ele tinha montado um laboratório no porão. A Sr.^a Nassrine, que também era faxineira do meu tio, ajudava a esmagar as uvas”. Senhor Nassrine amassa as uvas com os pés, em uma banheira, e diz: “Deus, me perdoe! Deus, me perdoe! Deus, me perdoe!”.

Ao longo de *Persépolis*, percebe-se que as condições de vida daquele povo buscam apagar a singularidade do “eu” bem como a dos “outros como eu”. No entanto a personificação de Marjane como sujeito-testemunha também a diferencia como ator social ativo que resiste a esse “apagamento” do sujeito, desprovido de singularidade. *Persépolis* pontua, com frequência, a luta de Marjane para que sua individualização não seja negada, a exemplo do pôster de Bruce Lee pregado em seu quarto; da preferência musical por *Iron Maiden*, quando ela escuta o som bem alto por meio de *headphones*, compra disco do grupo no mercado paralelo, usa batom e “ousa” tirar o véu, publicamente, diante das amigas (FIG. 12).

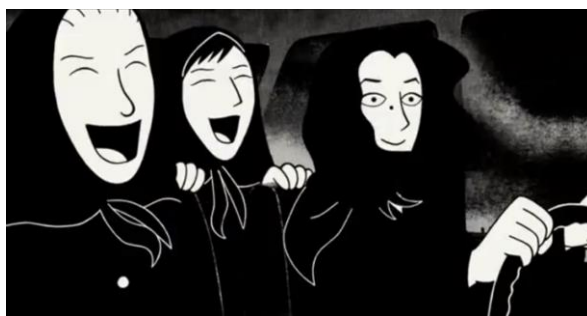


FIGURA 12 - Fotograma do filme *Persépolis*

Do ponto de vista do “outro”, somam-se procedimentos que dizem respeito tanto à dimensão psíquica ou moral como também à dimensão corporal dos presos políticos. A morte dos

familiares e compatriotas bem como a metamorfose do corpo são relatadas de forma não ficcional, ou seja, sob um tom bem “realista”, em favor do que o “eu” percebe dele mesmo. Assim, o tio de Marjie relata os momentos de tortura (FIG. 13).



FIGURA 13 - Fotograma do filme *Persépolis*

O fotograma se refere à seguinte cena: 10min45s - Siamak: “Me deram tantos choques, que agora meu pé parece tudo, menos um pé. E por quê? Porque nos pés há nervos que vão diretamente para o cérebro”. A mãe de Marjie escuta com expressão de revolta. Siamak: “A dor é indescritível!”. Marjie olha para Siamak, que continua: “Nossos torturadores foram especialmente treinados pela CIA. Podemos dizer que, em termos de tortura, era a elite”.

O “eu” de Marjane, presente na história do “outro”, fala por ele por meio do filme e atua como testemunha ativa da história, compartilhada com “os outros”: a sociedade iraniana, para quem Marjane chama a atenção, e o público, em geral.

4.1.1.2 Tomada de posição: modalidades e funções

Quando Marjane afirma que “a história deve ser vista não mais como a minha história” (DVD 2 - Menu “Os bastidores de Persépolis”, a 1min7s), ela busca se afastar da subjetividade e fazer apelo a um julgamento de valores (de um modo indireto). Ainda assim, percebem-se tomadas de posição explícitas, como nos trechos descritos a seguir:

9min13s - Casa - Avó desabafa com a mãe de Marjie: “No momento, esse país é uma merda, minha filha”.

1h1min38s - Casa (em cores) - Pai: “A guerra acabou. É verdade. Isso não impede que agora seja quase pior. As pessoas nem sabem por que houve uma guerra de oito anos. [...] O ocidente vendeu armas para os dois lados, e nós fomos idiotas o bastante para entrar nesse jogo cínico. [...] Oito anos de guerra para nada. Um milhão de mortos para nada!”.

32min24s - Casa/Noite - Pai, sobre o suborno aos policiais: “A arrogância deles não é ideológica. Algumas notas, e esqueceram tudo”.

1h17min45s - Rua/Dia - Marjane: “No Ocidente, você pode morrer na rua, e ninguém liga”.

Tais posicionamentos são atribuídos aos familiares/personagens, cujos diálogos são assumidos pelo sujeito autobiografado e utilizados, no filme, como uma forma de tensão dramática.

4.1.2 As identidades do narrador

De que forma essas várias “imagens de si” se adéquam à linguagem cinematográfica? Como elas direcionariam o público, retoricamente falando, ou seja, no âmbito da sedução da imagem cinematográfica? Como poderiam influenciar pensamentos, incitar estados de ânimo ou até mesmo favorecer comportamentos coletivos? Avança-se a hipótese de que o *ethos* de um filme é conduzido, normalmente, por seu diretor. O *ethos* de um livro, visto como um todo, por seu autor. Mas, mesmo assim, não se pode deixar de considerar que, no interior da obra (seja um filme ou um livro), há personagens e a eles foram delegados diferentes *ethé*, pelo autor-romancista ou autor-diretor.

A mesma profusão ou divisão aparece também no âmbito da narrativa, que perpassa tanto por filmes como por livros: nela, os autores respectivos assumem diferentes imagens ou tipos de atitudes em sua condução. A seguir, alguns casos que conceituam tais “desdobramentos autorais”. Para isso, apoia-se em alguns aspectos do modo de organização narrativo (CHARAUDEAU, 2009, p. 151).

Aparentemente, uma narrativa é contada simplesmente por um *narrador*, mas, na verdade, o *processo de narração* envolve muitos *sujeitos* cuja identidade própria lhes permite desempenhar um papel particular na encenação de uma narrativa. Charaudeau observa que “não se pode confundir o *indivíduo*, ser psicológico e social, o autor, ser que escreveu [...] e o narrador, ‘ser de papel’ que conta uma história” (*Ibidem*, p. 183). Até mesmo em filmes autobiográficos, o sujeito assume vários papéis e, assim, apresenta-se de formas variadas.

Por meio de determinados procedimentos, verificam-se os componentes que integram o dispositivo da encenação narrativa, conferindo ao narrador uma *identidade*, um *estatuto* e revelando seus pontos de vista (*Ibidem*, p. 188). Charaudeau, então, determina diferenças entre os procedimentos e a identificação dos diferentes tipos de sujeitos: o autor-indivíduo, o autor-escritor, o narrador-historiador e o narrador-contador. Existem, pois, vários tipos de

autores em relação aos papéis que assumem. Cabe destacar alguns deles e como intervêm em suas narrativas.

4.1.2.1 Presença e intervenção do autor-indivíduo

Marcas discursivas remetem ao contexto sócio-histórico do autor ou a seu pensamento, frequentemente com função ideológica, principalmente em autobiografias realizadas em animação, como no caso de *Persépolis* e *Valsa com Bashir*. Tal autor pode ainda atuar:

- a) Como cronista: observa e expõe opiniões pessoais sobre o tema; descreve os próprios sentimentos ou como se vê ao relatar fatos que afetam os outros (FIG. 14).



FIGURA 14 - Fotograma do filme *Persépolis*

Referente à seguinte cena: 3min9s - Marjie criança em cena e voz em *off* de Marjane adulta: “Eu me lembro... Naquela época, eu levava uma vida tranquila e sem problemas, uma vida de menina. Adorava batatas fritas com *ketchup*; Bruce Lee era o meu herói; usava tênis Adidas e tinha duas grandes obsessões: poder raspar as pernas e virar a última profetisa da galáxia” (raspar as pernas era tão impossível como se tornar a última profetisa da galáxia).

b) Como “contador-testemunha” de sua própria vida, como ocorre em autobiografias (reais ou fictícias) (FIG. 15).



FIGURA 15 - Fotograma do filme *Persépolis*

O fotograma se refere à seguinte cena: 4min53s - Mulher abre a janela, Marjie e avó também vão ver o que está acontecendo. Pessoas na rua gritam: “Abaixo o Xá! Abaixo o Xá!”. Pai de Marjie sobe escadas correndo e chega a casa, alegremente, gritando: “Eu disse! Eu disse! Eu disse!”. Marjie sorri. Pai pega Marjie no colo: “Estamos vivendo um momento histórico!”.

4.1.2.2 *Presença e intervenção do autor-escritor*

Formas discursivas que remetem ao “fazer da escritura” que tende a produzir um efeito de *verismo*, anunciado em um prefácio (como no exemplo “a” supramencionado) ou revelado em fontes de inspiração. Em outras vezes, o “autor-escritor” se apresenta como relator de uma narrativa que provém da boca de alguém ou de documentos (reais ou fictícios), como no trecho a seguir:

13min36s - Voz em *off* de Marjane, adulta: “Durante os meses que se seguiram à partida do Xá, o país atravessou um período de euforia. Todos tinham sido revolucionários. Todos haviam combatido o Xá. A mancha no rosto da nossa vizinha tinha milagrosamente se tornado um ferimento de guerra. Nossa professora, fervorosa admiradora do Xá, nos mandou arrancar dos livros escolares as fotos da família real. Havia comícios políticos por toda parte, e os inimigos de ontem, agora, eram heróis da nação. Foi nesse clima que, uma noite, tio Anouche entrou na minha vida”.

Após nove anos de prisão, Tio Anouche reencontra a família, e Marjie, ainda criança, quer saber detalhes da história do irmão de seu pai (FIG. 16).



FIGURA 16 - Fotograma do filme *Persépolis*

O fotograma se refere à seguinte cena: 17min35s - Anouche: “Sabe, estou contando tudo isso porque é importante que você saiba. A memória da família não deve ser perdida. Mesmo não sendo fácil para você. Mesmo sem entender tudo”. Marjie criança: “Não se preocupe, tio Anouche. Eu nunca esquecerei”.

4.1.2.3 *Presença e intervenção do narrador-historiador/documentarista*

A narrativa revela marcas discursivas que sugerem as características de um historiador (ou documentarista) ao narrador que, com base em testemunhos e documentos, conta *a posteriori* acontecimentos verificáveis. “Esse procedimento é destinado a ‘dar cobertura’ ao *narrador*, a protegê-lo de todo subjetivismo, a fazer crer que ele se apaga por detrás dos fatos que se impõem por sua credibilidade histórica” (CHARAUDEAU, 2009, p. 192, grifo do autor).

Após ouvir a filha, Marjie, repetir o discurso da professora, que propagava o político-religioso vigente, ensinando que o xá era escolhido por Deus, o pai rebate: (5min42s - Casa/Int. - Pai coloca Marjie no colo): “Para começar, o Xá não foi escolhido por Deus”. Marjie: “Não importa! A professora...”. Pai: “Psiu! Isso é o que as pessoas dizem. Vou lhe contar como tudo aconteceu”.

A partir daí, o espectador compreende esse contexto histórico, de forma bastante didática, por meio do relato de um pai a uma filha, ainda criança. Assim, por meio do diálogo entre eles, o espectador tem acesso ao outro lado da “história”, do ponto de vista dos oprimidos. A versão do pai é narrada, visualmente, dentro da história principal, de forma metadiscursivo-narrativa, ora em cena com a filha, ora em *off*, com imagens de seu imaginário, ora se apagando como narrador, dando vida aos personagens, que ganham voz própria (FIG. 17).



FIGURA 17 - Fotograma do filme *Persépolis*

A imagem se refere à seguinte cena: 5min53s - Pai, em *off*: “A verdade é que, há 50 anos, o pai do Xá, que era um oficial, quis derrubar o imperador Qadjar para instaurar uma República”.

Campo/noite (universo imaginário): o pai do Xá entra em cena, gritando: “Eu farei como Atatürk! Vou modernizar este país e criar uma República!”. Pai, em *off*: “Mas os ingleses ficaram sabendo do projeto e, um dia...” Um homem, representando um inglês, surge de uma lâmpada. Inglês: “Olá! Por que quer criar uma república se pode ser um imperador?”. Pai do Xá: “Eu, Imperador?”. Inglês: “Claro! É melhor que presidente! Você terá todo o poder! Um país como o seu precisa de um homem forte como você no comando!”. Pai do Xá: “Isso é verdade!”. Inglês: “Além disso... você sabe que os religiosos são contra a República, cá entre nós, eles têm razão”. Pai do Xá: “E o que eu devo fazer?”. Inglês: “Nada. Você nos dá o petróleo e nós cuidamos do resto”. O inglês saca uma coroa da lâmpada, joga-a para cima, e ela cai exatamente na cabeça do pai do Xá. Pai do Xá, sentado em trono, em frente ao exército: “Agora eu sou o rei! Tudo o que é de vocês pertence a mim!”. Marjie, em *off*: “Então, ele era um imbecil!”. O rei e os súditos olham para a câmera e, assustados, em coro, falam: “Uhh!”. Voz, em *off*, do pai: “Sim e não. Era um ditador, mas ele realmente modernizou o Irã. Podemos dizer que, de certo modo, ele amava o país, ao contrário do filho, seu sucessor”. Surge o filho do rei gritando: “Agora o rei sou eu! Eu sou a luz dos arianos! Farei deste país o mais moderno de todos os tempos! Nosso povo recuperará seu esplendor!”. Fecham-se as cortinas.

7min16s - Casa/Int. - Pai de Marjie continua: “Sim, o pai do Xá era muito cruel. Até mandou o seu avô para a prisão. Mas o filho foi dez vezes pior!”. Marjie: “Vovô esteve na prisão?”. Avó entra na conversa: “Sim. Ele era da família real. Era um príncipe Qadjar. O pai do Xá tomou tudo o que ele tinha!”. Mãe também conta: “Ele foi preso, principalmente, porque era comunista”. Marjie assusta-se: “Hã?”.

7min36s - Quarto/int. - Marjie está deitada, sorrindo e pensando: “Meu avô era um príncipe Qadjar e também era comunista!”. Marjie dorme.

O fato histórico narrado pelo personagem-pai é comprovadamente real. No aniversário de 30 anos da Revolução Islâmica, em 10 de fevereiro de 2009, o *Portal G1* relembra esse momento:

A ira do povo com o xá vinha de longa data. Ele estava no poder desde 1941 e havia feito mudanças importantes no país. Em 1963, ele lançou uma campanha de modernização e ocidentalização, a chamada “revolução branca”. A prosperidade realmente chegou a muitos iranianos. Uma classe média surgiu. Mas eles reclamavam da liberdade que tinham os britânicos sobre seu petróleo e seu território (SANCHEZ, 2009).

Observa-se, assim, que o relato do personagem-pai remete à história oficial, atrelada à sua história de vida como um ator social.

4.1.2.4 *Presença e intervenção do narrador-contador*

Especificamente na narrativa autobiográfica (real ou fictícia), confundem-se “sob um mesmo *eu* gramatical as diferentes instâncias de personagem, narrador e autor” (CHARAUDEAU, 2009, p. 192).

O estatuto do narrador considera o narrador como “instância que conta” a história de outrem, a própria história (sendo o personagem principal) ou múltiplos narradores. Em *Persépolis*, apesar de Marjane também contar a história de outras pessoas, ela se encontra no interior da narrativa, sendo ela mesma o personagem principal. Nesse caso, a história é narrada em primeira pessoa e segue o princípio do comportamento enunciativo de elocutividade, ou seja, o locutor estabelece uma relação consigo mesmo, sem implicar o interlocutor no que é dito. Ele enuncia seu ponto de vista sobre o mundo de algum modo: saber (demonstra como o locutor tem conhecimento sobre um propósito: constatação ou saber/ignorância); avaliação (de que forma o sujeito julga o propósito enunciado: opinião e apreciação); motivação (razão do locutor: obrigação, possibilidade e querer); engajamento (especifica o grau de adesão ao propósito: promessa, aceitação/recusa, acordo/desacordo, declaração) e decisão (proclamação) (CHARAUDEAU, 2009, p. 85).

No caso de uma “autobiografia” que narra fatos que aconteceram, como nos filmes *Persépolis* e *Valsa com Bashir*, o narrador é o porta-voz do “autor-indivíduo-escritor”. Marjane Satrapi e Ari Folman assumem o estatuto de “narrador-personagem”, em que o “autor-indivíduo”, que se vale de suas lembranças e histórias de vida, é, ao mesmo tempo, “autor-fictício”, proveniente da imaginação do “autor-escritor”. Nos passos de Charaudeau (*Ibidem*, p. 196), endossa-se sua afirmação: “A ambiguidade é aqui sabiamente sustentada (pelos procedimentos que criam *efeito de real* e *efeito de ficção*)” (grifo do autor).

O narrador autobiográfico tem a favor de si o pleno conhecimento e domínio sobre o personagem, tanto do ponto de vista externo e objetivo (aparência física e gestos visíveis, por exemplo) quanto do ponto de vista interno e subjetivo (sentimentos, pensamentos, conflitos interiores, etc.).

Somam-se a isso, na composição do “ethos filmico”, as “imagens de si” presentes por meio da codireção, no caso de *Persépolis*, e dos artistas que dão vida aos personagens, por meio de vozes e traços de animação. Os dubladores de cada versão do filme também imprimem seu ethos na fala dos personagens bem como na composição final do filme. O editor de *Persépolis*, Sthephane Roche, conta sua experiência:

É muito interessante como os atores dão ao filme sua própria personalidade. A versão em francês é um filme e a versão em inglês, para mim, é outro. Porque eu me envolvi tanto com a versão francesa, que sei o filme inteiro de cor. Então, com a dublagem em inglês, eu vejo outro filme surgindo (DVD 2 - Menu “Os bastidores de Persépolis”, aos 6min).

Uma dubladora inglesa concorda, caracterizando o *ethos* coletivo: “Os franceses falam muito mais rápido do que nós (ingleses). Isso exige certo ajuste” (aos 7min2s).

Ao se referir à atriz que deu voz à sua avó, Marjane também revela seu *ethos* de diretora, contando a forma como trabalhavam:

Uma coisa legal quando trabalhamos juntas era terminar uma cena e tocá-la para ouvir e escutar Gena rindo. Ela via que era algo complicado. E ela ria, e isso, para mim, era o melhor momento, porque, se ela estava satisfeita, tudo o mais estava perfeito (DVD 2 - Menu “Os bastidores de Persépolis”, aos 7min19s).

O editor, Sthephane Roche, conclui: “E foi uma ótima experiência, porque Marjane tem muita energia, muito entusiasmo. E ela sabe transmitir isso a cada uma das pessoas que trabalham com ela” (a 35s).

Partindo da asserção de que *Persépolis* e *Valsa com Bashir* são filmes documentais em animação, reconhece-se um *ethos* específico que se consolida por meio do desenvolvimento da trama, dos traços da animação, das interpretações dos atores que dublam os personagens e dos diálogos. Apesar de a própria autora de *Persépolis* rechaçar a ideia de classificar seu filme como um documentário sobre sua vida e sustentar a existência de momentos de ilusão e invenção, encontram-se nele provas da presença da linguagem documental. No trecho, junto ao material suplementar do DVD, em que o espectador tem acesso aos bastidores do filme, Marjane assume o papel de ator social, em um contexto político-histórico mundial:

Claro que o filme também é político. Isso é óbvio. Ele é mais do que isso. O filme é mais sobre pessoas, sobre como crescer, como ser uma adolescente, como amar. Não que eu esteja tão interessada em política, o problema é que a política está interessada em mim. E em você (DVD 2 - Menu “Os bastidores de Persépolis”, aos 2min10s).

De fato, não se trata de um documentário sobre a vida particular de Marjane Satrapi e sim uma “narrativa de vida” de um ator social que, somente por esse motivo, perpassa por aspectos individuais, os quais ela, como diretora/roteirista, decidiu revelar.

A atriz Gena Rowlands, que dublou a avó de Marjane na versão inglesa, conta: “A história é muito forte. Uma garota crescendo sob o regime dos xás, a Revolução e tudo. As grandes mudanças no país que ela testemunhou quando criança... Até o presente, quando ainda há muitos conflitos” (a 1min24s). O dublador do Tio Anouche da versão inglesa do filme, o cantor Iggy Pop, completa: “Eu adoro participar de algo assim, que aborda eventos históricos como eventos humanos” (aos 2min39s).

Ao escolher um filme, o espectador é direcionado, segundo a classificação vigente por gêneros. Dessa forma, ele cria uma expectativa que contempla o seu *ethos prévio* de espectador, consolidado com as informações sobre o filme que chegam ao público, antes mesmo do contato com a obra, seja por meio de conversas interpessoais, sinopses, críticas, reportagens, etc. Como já dito, o “*ethos prévio*” distingue-se do “*ethos discursivo*” que é aquele que o espectador vai sentir no momento em que assiste ao filme, de acordo com as condições e restrições do contrato de comunicação para esse tipo de encenação do ato de linguagem.

Por se tratar de uma autobiografia, interessa aqui o *ethos* de Marjane Satrapi, como “sujeito-enunciador”: uma iraniana que se posiciona como um “ator social”, por meio de um filme que ela mesma dirige e escreve. Seus parceiros, como o codiretor, Vincent Paronnaud, atuam como “sujeitos-comunicantes”, seres empíricos, reais, acionados por Marjane, que consegue a tarefa de ser, simultaneamente, tanto “sujeito-comunicante” (na condição de autora e diretora) como “sujeito-enunciador” (como narradora de sua história).

Na primeira instância de aproximação do *ethos* fílmico, percebe-se o *ethos* do diretor, que pode ser considerado como a origem da enunciação, mesmo que ele não seja o próprio roteirista, pois é a ele creditada a autoria do projeto discursivo em questão. O resultado do trabalho será orientado por sua identidade, suas escolhas, bem como pela maneira como ele pretende materializar o roteiro. No caso de roteiro adaptado, não se podem ignorar os elementos do *ethos* da obra original como parte do *ethos* da enunciação do filme. Isso ocorre tanto pelo contato do cineasta com a fonte que originou seu trabalho quanto pelo alcance que essa obra tem entre os espectadores.

Por se tratar de uma adaptação de história em quadrinhos da própria diretora⁶⁸ do filme, a qual é, ao mesmo tempo, o sujeito autobiografado, o longa-metragem *Persépolis* reforça o *ethos* de Marjane Satrapi. Provavelmente, por esse motivo, ela tenha optado por dirigir o próprio filme, ao lado de Vincent Paronnaud. Iggy Pop (Tio Anouche na versão inglesa) conta sua experiência:

Eu não conhecia a história em quadrinhos e, quando vi, fiquei fascinado... Porque ela tinha um visual muito parecido com meus filmes expressionistas alemães prediletos. E me lembrei de Murnau, Lang, ou *Disque M para Matar* [*Dial M for murder*, EUA, 1954, de Alfred Hitchcock], coisas assim. É maravilhoso! (DVD 2 - Menu “Os bastidores de Persépolis”, aos 4min9s).

Mesmo considerando os demais *ethos* envolvidos nesse processo, como citado anteriormente, não se pode classificar um *ethos* fílmico como prova retórica coletiva, mas sim reconhecer a existência de dimensões de um mesmo *ethos* que se divide em camadas, visualizadas em dois níveis: o *ethos* prévio/discursivo do cineasta e dos personagens (sejam atores reais ou em animação por meio de seus traços e vozes, emprestados dos dubladores). Ou seja, a partir do contato com o filme, o público poderá tirar conclusões e se posicionar com o que a obra parece querer lhe dizer. As possibilidades retóricas reveladas em um discurso fílmico, de ficção ou não, auxiliam no reconhecimento das dimensões argumentativas, bem como elas se instituem na prova do *ethos* (“*ethos* prévio” ou conhecimento anterior do diretor, atores e personagens, e “*ethos* discursivo” ou imagens de si construídas ao longo da narrativa).

Tomando-se o *corpus* como exemplo, pode-se perguntar: como ficam as trocas comunicativas quando o espectador que assiste ao filme é desprovido dessas referências? Ou seja, ele não conhece o diretor, tampouco entra em contato com atores reais, nem tem quaisquer informações sobre o discurso. É provável afirmar que esse tipo de público estabelece outra ordem de relação com a obra, o que não restringe a atividade de coenunicação, com acesso às estratégias argumentativas do discurso. O *ethos* que surge dessa troca enunciativa é o resultado de uma combinação entre as disposições do coenunciador (elementos psicossocioculturais) e o “*ethos* discursivo”, que traz contribuições do “*ethos* prévio”, ainda que desconhecido da instância da recepção, pois ele se pronuncia na materialidade discursiva.

⁶⁸ As histórias em quadrinhos de Marjane Satrapi foram um fenômeno editorial na França, em 2002, e foram traduzidas e publicadas no Brasil pela Companhia das Letras (2007).

Durante a elaboração deste capítulo, a meta foi compreender, de forma interdisciplinar, as práticas e teorias que perpassam o tema recorrente dos “documentários em animação” contemporâneos. Com base nas considerações e apontamentos feitos, conclui-se que a análise do eixo temático, sob a perspectiva da “narrativa de vida”, pode ser proveitosa, incentivando a seguir adiante para uma investigação mais detalhada, tendo como objeto o filme *Persépolis*.

5 A “NARRATIVA DE VIDA” DE *PERSÉPOLIS*

Ganhador de muitos prêmios internacionais,⁶⁹ *Persépolis* (França/EUA, 2007)⁷⁰ apresenta a história de Marjane, uma jovem que cresceu no Irã, durante a Revolução Islâmica. Por seu olhar precoce e sensível, desde menina, desfilam-se as esperanças de um povo golpeado pela tomada do poder fundamentalista, obrigando o uso do véu pelas mulheres e encarcerando opositores. Conta a sinopse do filme: “Marjane cresce e dá a volta por cima. Quando jovem vai para a França, onde entra para a escola de arte e se casa, sem esquecer o que está acontecendo na sua terra natal”.⁷¹

Escrito e dirigido por Marjane Satrapi, em parceria com Vincent Paronnaud, o filme, considerado um “documentário animado” (documentário em animação), é uma adaptação da história em quadrinhos com título homônimo. Marjane ressalta o desafio de lidar com a nova linguagem:

As coisas com as quais Vincent e eu estávamos mais preocupados eram os perigos envolvidos nesse projeto. O maior perigo era nós simplesmente copiarmos o livro e transformá-lo em filme. Algumas pessoas achavam que bastava pegar os quadrinhos e filmá-los, um após o outro, que isto daria um filme. As pessoas criam uma relação entre quadrinhos e cinema, mas isto não é verdade. Nenhuma história em quadrinhos é um *storyboard* a ser filmado. É uma narrativa completamente diferente. Então nós tínhamos que evitar esses perigos e realmente pensar num filme e num roteiro cinematográfico. Então, naturalmente, essa foi minha principal preocupação (DVD 2 - Menu “Coletiva de imprensa em Cannes”, aos 9min20s).

Apesar de 96% do filme terem sido produzidos em preto e branco, a obra é considerada “a cores”. A diretora, Marjane Satrapi, explica:

Havia a preocupação de não parecer que estávamos fazendo um filme no estilo *Dogma*. Nós o colocamos com uma sequência colorida. Por isso você pode dizer que *Persépolis* é um filme colorido de 96 minutos, 92 dos quais são um *flashback* em preto e branco. Então é um filme colorido (DVD 2 - Menu “Coletiva de imprensa em Cannes”, aos 23min22s).

⁶⁹ Cf. lista de premiações e indicações a prêmios em vários festivais relevantes. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0808417/awards?ref_=tt_awd>. Acesso em: 6 nov. 2013.

⁷⁰ A produção do filme em países ocidentais exerce influência direta no resultado da obra. *Persépolis* denuncia temas censurados pelas autoridades iranianas, tais como divórcio, sexo, música ocidental, drogas, festas e bebida alcoólica. Mesmo realizado fora do país, o governo iraniano enviou uma carta de protesto à França, como visto no item 4.1.1.

⁷¹ Sinopse contida no verso da capa do DVD, edição especial.

As sequências coloridas, dispostas no início, meio e fim do filme, correspondem ao presente narrativo fílmico. Assim, a narrativa em *flashback* bem como os custos mais baixos e a própria opção estética justificam a predominância do preto e branco.⁷²

O título, *Persépolis*, refere-se à antiga capital do Império Persa, este fundado por Ciro II, por volta de 550 a.C. Desde essa época, a cidade era a residência predileta dos reis persas, que lá mandaram construir um suntuoso palácio. Duzentos anos depois, a residência dos monarcas foi incendiada. O fogo se alastrou por toda a cidade, que acabou soterrada. Até hoje, há controvérsias sobre a causa do incêndio. As ruínas foram descobertas em 1931, e o local se transformou no principal sítio arqueológico do Irã, entre os 13 existentes no país. Em 1979, a UNESCO declarou *Persépolis* como patrimônio da humanidade.

Ao longo do filme, percebe-se um processo de desterritorialização que Marjane sofre entre idas e vindas do Oriente Médio à Europa. E assim ela se identifica com *Persépolis*, a cidade persa marcada por ruínas, integrada à cultura iraniana, que sinaliza uma civilização inexistente.



FIGURA 18 - Capital do Império Persa, Persépolis;⁷³ e do Irã, Teerã⁷⁴

Justifica-se, assim, o título do filme, que narra a história de vida de Marjane Satrapi e sua família a 640 quilômetros dali, em Teerã, que também se tornou a capital do Império Persa, onde foi coroado, em 1795, o xá Agha Mohammad Khan, da dinastia Qajar. O fim dessa dinastia marca o início da saga da família Satrapi, como conta o personagem/pai de Marjane (como visto na FIG. 17).

⁷² Cf. Depoimento contido no DVD 2 - Menu “Seleção cenas comentadas” - a partir de 4s.

⁷³ Disponível em: <<http://www.infoescola.com/historia/civilizacao-persa/>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

⁷⁴ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u106481.shtml/>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

5.1 Da história de vida ao filme

O desafio do sujeito autobiografado, ao transformar sua história de vida em filme, concentra-se na forma de organizar sua própria história, sendo fiel aos acontecimentos, ao mesmo tempo em que a dramatiza. Daí se iniciam as escolhas em um universo muito grande de possibilidades técnicas, narrativas e estéticas.

Após uma temporada na Áustria, Marjane Satrapi volta para o Irã e estuda Comunicação Visual na Faculdade de Belas Artes, em Teerã (FIG. 19).



FIGURA 19 - Fotograma do filme *Persépolis*, a 1h15min25s

Mas, mesmo com o fim da guerra, ela não permanece em seu país:

1h11min37s - Marjane, em *off*: “No início dos anos 90, a época das grandes ideias havia acabado. Após a revolução, o governo havia prendido tantos estudantes que não ousávamos mais discutir política. Finalmente a guerra tinha ficado para trás. Buscávamos tanto a felicidade, que esquecíamos que não éramos livres.

A repressão, o conservadorismo e a conseqüente falta de liberdade e de perspectivas democráticas em seu país obrigam Marjane a se exilar novamente. Dessa vez, ela se estabelece na França, onde atua como autora e ilustradora. Em 2002, Marjane publica sua autobiografia em quadrinhos, *Persépolis*, que atualmente tem quatro volumes.

O traço de Satrapi é expressivo. Seus desenhos se assemelham à técnica e características de xilogravuras populares, reforçada pela estilização de figuras e movimentos, pela não utilização da cor e a opção pelo contraste entre claro e escuro. [...] A estilização de seu desenho e, sobretudo, na representação de figuras humanas está relacionada à formação em Arte que a artista teve em seu país (MENDONÇA, 2006, p. 50).

O filme em animação, lançado cinco anos depois, manteve os traços básicos do desenho original das histórias em quadrinhos. A diferença é que, no cinema, os traços de Marjane ganham texturas e outros tons de cinza. No entanto o suporte fílmico exige uma nova narrativa. Não se trata apenas de animar os desenhos preexistentes, como explica Marjane:

A narração cinematográfica é bem diferente da narração em quadrinhos. Embora haja imagens, temos que pensar como outro trabalho. Você faz os *storyboards*, e é aí que mora o perigo. Se você for pegar os quadrinhos do livro e filmá-los um após o outro, não vai ficar bom (DVD 2 - Menu “Os detalhes que você não viu de *Persépolis*”, aos 2min29s).

Mas entre a computação gráfica e o tradicional desenho à mão, opta-se pelo lápis e papel, apesar de o trabalho ser bem maior. Porém garante certa essência, como acredita Marjane Satrapi:

Claro, isso leva mais tempo, mas qualquer coisa feita por máquina envelhece muito rápido. Pode parecer legal hoje, mas, daqui a cinco anos, estará datado. Além disso, as máquinas produzem uma imagem perfeita, quando seres humanos são imperfeitos. Não é absolutamente a imagem de um ser humano. Há algo errado com essa frieza, com essa perfeição que não diz respeito a nós. Há uma vibração na mão que traz a imagem à vida. [...] Não fazem desenhos com hidrográfica na França há 20 anos porque é caro e trabalhoso. Nos nossos desenhos, a grossura das linhas não é regular. De um desenho a outro, você precisa da mesma grossura naquele ponto para a imagem não balançar (DVD 2 - Menu “Os detalhes que você não viu de *Persépolis*”, aos 4min14s e aos 12min8s).

Para explicar melhor o processo de finalização, Frank Miyet completa:

Com nossa equipe de 20 pessoas, nós fazemos o trabalho gráfico necessário para os desenhos de Marjane. Nós trabalhamos com as grossuras das linhas, nós as fazemos mais grossas, em preto. Como você pode ver, os desenhos chegam a nós com linhas finas e precisas, e podemos confiar totalmente nelas. Mesmo que as linhas não sejam muito grossas, nós reforçamos as linhas em cada desenho. [...] Cada um deles. Todos os desenhos são retocados com canetas de diferentes espessuras para mantermos a unidade gráfica do *Persépolis* original (DVD 2 - Menu “Os detalhes que você não viu de *Persépolis*”, aos 12min26s).

Uma vez que a diretora e autora da obra original já se expressou nesta por meio da estética dos quadrinhos para narrar sua história de vida, parece pertinente a motivação em optar pela animação na transcrição audiovisual. A própria Marjane comenta:

A razão por usarmos animação e não imagens reais é simples. O desenho tem a qualidade abstrata. Se usássemos imagens reais, seriam alguns árabes num país. De cara, seria um filme étnico. Seria o problema daquele povo que vive lá longe e é fanático por Deus. Mas o desenho, como é abstrato, enfatiza o seu caráter universal. Não importa quem seja; uma ditadura é uma ditadura, seja no Chile, na China, no Irã ou em outro lugar; é igual. O desenho tem essa qualidade abstrata que o faz imaginar que isso pode acontecer em qualquer lugar. Além disso, há cenas oníricas no filme que seriam impossíveis de filmar sem transformá-lo numa ficção científica, porque é algo onírico, poético. O desenho também permite isso, mantendo a coerência (DVD 2 - Menu “Os detalhes que você não viu de *Persépolis*”, aos 3min6s).

Dessa forma, o caráter lúdico da animação (assim como o “abstrato”, segundo a própria autora) por si já evidenciaria uma visão própria de “representação” da história de vida da cineasta. Nesse sentido, o traço de Satrapi, estilizado e simples, por meio da animação, auxilia a representar, com eficácia, a percepção de uma criança diante do que ela via e sentia: o mundo “real” e, ao mesmo tempo, imaginário do universo infantil (FIG. 20).



FIGURA 20 - Fotogramas do filme *Persépolis*

As representações caricaturais, possibilitadas pela animação, também permeiam os pensamentos de Marjane/adolescente e corrobora a intenção de o filme chamar a atenção para uma “narrativa de vida” em um contexto universal e não particular. O codiretor, Vincent Paronnaud, conta:

No início do projeto, eu e Marjane decidimos evitar os exotismos nas partes sobre o Irã. Essa foi uma das principais razões por que resolvemos usar a animação para fazer *Persépolis*. Não queríamos situar claramente os acontecimentos no filme. Ele se passa no Irã, mas podia se passar em qualquer lugar do mundo. Quem vê as ruas de Teerã pode se sentir em São Francisco, em Cincinnati, não importa. Bom, depois há o personagem de Marjane, que vai a Viena. Nós queríamos marcar uma ruptura de modo que o espectador fosse... Como dizer? Ele se surpreendesse junto com ela. Então, todo o exotismo foi concentrado em Viena, mas de um jeito caricatural. Por exemplo, nós usamos a música de *Strauss*, os *bavarois* e todas essas coisas. O cenário é a ideia que ela faz da Disneylândia e foi uma escolha para fazer o espectador entrar em outro mundo com o personagem de Marjane (DVD 2 - Menu “Seleção de cenas comentadas”, aos 4min55s).

A ausência de tecnologia, na época, aliada à repressão político-religiosa justificam a falta de registros em fotos e vídeos, o que a animação pode suprir, ancorando seu lastro de veracidade ao testemunho autobiográfico de Marjane e ao contexto histórico, ambos comprováveis. Assim foi possível à roteirista/diretora representar as cenas reais, ainda que inexistentes (FIG. 21).



FIGURA 21 - Fotograma do filme *Persépolis*

A imagem se refere à seguinte cena: 30min16s - Marjane, em *off*: “Para ser psicologicamente mais suportável, havia festas, longe dos olhares. Em geral, havia muita bebida nas festas. Como o álcool era proibido, meu tio se tornou o fornecedor de vinho da família. Ele tinha montado um laboratório no porão. A Sr.^a Nassrine, que também era faxineira do meu tio, ajudava a esmagar as uvas”.

Por meio da animação, Marjane encontrou uma forma de ilustrar e denunciar temas censurados pelas autoridades que ainda controlam os roteiros do cinema iraniano, tais como contrabando de produtos ocidentais, organização de festas, sexo, consumo de bebidas e drogas (FIG. 22).



FIGURA 22 - Fotogramas do filme *Persépolis*

Mas o principal objetivo do governo iraniano em relação ao cinema é ideológico: controlar os valores morais e inclinações políticas do diretor. “A atual política do Estado iraniano em relação ao cinema tem sido promover uma nova geração de diretores, que esteja dedicada a projetar na tela uma imagem da sociedade islâmica desenhada pela Revolução Islâmica” (MELEIRO, 2006, p. 127).

Assim, a ala conservadora do governo procura afastar o cinema iraniano da realidade social do país. Entretanto Marjane consegue exprimir suas ideias e críticas a essa realidade por meio de seu filme realizado com as possibilidades da animação, buscando, ainda, inspiração na estética do Expressionismo.⁷⁵ Como já mencionado, o ator Iggy Pop, dublador de tio Anouche na versão inglesa do filme, identificou esses traços no trabalho de Marjane, desde a produção de *Persépolis* em HQ: “Ela tinha um visual muito parecido com meus filmes expressionistas alemães prediletos” (DVD 2 - Menu “Os bastidores de Persépolis”, aos 4min9s).

⁷⁵ “O termo ‘Expressionismo’ foi usado pelo crítico de arte Herwarth Walden para caracterizar toda arte moderna oposta ao Impressionismo” (NAZARIO, 1999, p. 149).

5.2 O Expressionismo alemão

Em *Persépolis*, verifica-se um estilo visual que remete ao Expressionismo alemão: “De forma geral, a arte expressionista traduzia, simbolicamente, pelas linhas, formas e volumes, o estado de alma dos personagens; a decoração tornava-se a expressão plástica de seu drama” (NAZARIO, 1999, p. 162). E se, como afirma Luiz Nazario (*Ibidem*, p. 149), o termo Expressionismo “passou a definir toda a arte na qual a forma não nasce diretamente da realidade observada, mas de reações subjetivas à realidade”, Marjane se utiliza dessa forma para concretizar sua própria subjetividade, com base em sua vivência.

Em um estudo de caso sobre a história em quadrinhos *Persépolis*, Mendonça (2006) chama a atenção para o uso da luz para destacar “a expressão de medo nos rostos dos personagens em meio ao conflito”.

Um elemento visual importante no trabalho de Satrapi é a luz. A artista optou pelos contrastes entre claro e escuro numa história em quadrinhos em preto e branco, o que só contribui para a carga dramática envolta em sua história pessoal e nos acontecimentos narrados por ela (*Ibidem*, p. 56).

Essa característica, típica do Expressionismo alemão, foi mantida conscientemente no filme homônimo, como se pode constatar na composição de enquadramentos, a seguir (FIG. 23).



FIGURA 23 - Fotogramas do filme *Persépolis*

Quando falávamos com os animadores ou as pessoas que faziam os cenários, dávamos como referência, por exemplo, o Expressionismo alemão... Como Murnau, Fritz Lang, o Neorealismo italiano... O que queríamos nunca havia sido animado. Nós queríamos algo real, próximo à realidade. A animação em si, toda em preto e branco (DVD 2 - Menu “Os bastidores de Persépolis”, aos 4min30s).

Esse depoimento pode ser ilustrado pelas cenas a seguir (FIG. 24):



FIGURA 24 - Fotogramas do filme *Persépolis*, aos 8min17s e 8min18s, respectivamente

Em determinadas cenas, como essas (FIG. 24), as sombras - “metáfora do inconsciente, do lado obscuro da mente, do material reprimido” (NAZARIO, 1999, p. 165) - têm “vida própria”, assim como nas propostas cinematográficas do movimento artístico da década de 1920. Ouve-se a respiração dos soldados, abafada em máscaras, e a voz da multidão, sob o *background* de música característica do Expressionismo e seus sons desarmônicos, que traduzem sentimentos intensos e desesperados. Esse estilo musical é constante no filme, em momentos de conflito interior e exterior.

A temática expressionista do medo, da morte e da agonia, as “visões” e “alucinações”, com suas cidades labirínticas, cenários irrealistas e criaturas estranhas, bem como a composição de imagens entre sombras e luz (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 33) representam a história de vida de Marjane Satrapi: uma criança que cresce testemunhando os horrores de duas guerras, perde parentes e amigos, e presencia a destruição de sua cidade pelos incessantes bombardeios, em um constante clima de pesadelo.

Mesmo quando o personagem se encontra na Europa, “longe” dos horrores da guerra, os traços expressionistas não desaparecem (FIG. 25). Enquanto Marjane conta sua dificuldade em encontrar abrigo, as portas, janelas e paredes dos prédios têm linhas tortas, desproporcionais e sem perspectiva, auxiliando a externar suas emoções e sua subjetividade diante dos acontecimentos sofridos. Como afirma Nazario: “Contra a reprodução mecânica do

que se vê, a criação do próprio testemunho. ‘No filme expressionista’, escreveu Rudolf Kurtz, em *Expréssionisme et Cinéma*, ‘a ação mais profunda se passa no escuro da alma’” (NAZARIO, 1999, p. 163).



FIGURA 25 - Fotogramas do filme *Persépolis*

Outra característica do movimento expressionista, a deformação da natureza, é também constante no filme, por meio de árvores retorcidas (FIG. 26), refletindo-se, mais uma vez, sobre o que pontua Nazario: “A natureza real é [...] suprimida e remodelada: a lua, as nuvens, os arco-íris e os raios de sol, pintados no cenário, participam dos fluxos anímicos dos personagens” (*Ibidem*, p. 163).



FIGURA 26 - Fotogramas do filme *Persépolis*

Assim como na pintura expressionista, também no filme a natureza é negada enquanto tal, e deformada para expressar as convulsões da alma: a paisagem natural é *cenografada* para simbolizar - na vegetação ressecada [...]; ou na árvore chorona e retorcida, localizada no alto de um morro -, a claustrofobia existencial (*Ibidem*, p. 163).

Verifica-se, assim, a influência desse movimento artístico como estética propícia à narrativa proposta por Marjane, capaz de transmitir sua subjetividade para o espectador. Essa influência se evidencia, ainda, como citação intertextual, ao fazer referência ao quadro *O Grito*, de Edward Munch (FIG. 27 e 28).



FIGURA 27 - *O Grito*, Edward Munch



FIGURA 28 - Fotograma do filme *Persépolis*

Vanoye e Goliot-Lété (2002) contam que essa influência do Expressionismo alemão da década de 1920 se estende até o cinema contemporâneo:

Todos esses movimentos - é o destino dos movimentos estéticos - apagaram-se em seu tempo por motivos diversos (ideológicos e políticos, econômicos). Contudo, por um ou outro de seus aspectos, infiltraram-se no cinema clássico e não cessaram de influenciar todo o cinema ulterior (*Ibidem*, 2002, p. 33).

Ainda que reconheça essa referência, Marjane rejeita dar ao filme um tom depressivo e, por causa do ritmo e da narrativa, ela conta que cortou “cenas maravilhosas”, segundo ela, do ponto de vista artístico:

Isso deixaria o filme sombrio demais. Neste filme, nós tentamos, o tempo todo, mostrar coisas tristes contrastadas com coisas não tão tristes. [...] Jamais fazemos nada por ser certo, fizemos para ter um filme bom. E, se for necessário cortar cenas maravilhosas para manter o foco do filme, nós o faremos (DVD 2 - Menu “Comparando as animações”, aos 2min14s).

A deformação de personagens ocorre de forma mais significativa principalmente em situações em que Marjane deseja exprimir sentimentos intensos, tais como a descoberta da traição de Markus, o que o transforma em um monstro asqueroso (FIG. 29).



FIGURA 29 - Fotogramas do filme *Persépolis*

O próprio personagem de Marjane também se transforma em outros momentos marcantes de intensa emoção (FIG. 30), exacerbando seu “estado de alma”.



FIGURA 30 - Fotogramas do filme *Persépolis*

Entendendo o Expressionismo alemão no cinema como um movimento artístico, carregado de ideologia indissociável da situação histórica e política da Alemanha nos anos 20, toda manifestação fora desse contexto local e temporal é descaracterizado como tal, podendo ser considerado um estilema, ou seja, não há a filosofia do expressionismo. Permanecem apenas alguns estilos, tais como as sombras, contrastes e deformações (RESENDE, 2014, p. 6).

Dentro do que coloca Resende (2014), a presença desses elementos não basta para classificar uma obra como expressionista. Para tanto, seria preciso analisar o texto e o contexto do filme, a fim de diferenciar um estilo de um estilema. Isso porque o Expressionismo alemão surgiu dentro de um contexto histórico que se perdeu. Assim, pode-se até imitar a forma, mas o contexto histórico se perde. Entretanto é notável o uso de características formais que aludem ao Expressionismo como estratégia narrativa eficaz ao que a cineasta propõe.

5.3 O roteiro

Persépolis estrutura-se de acordo com a narrativa clássica cinematográfica: Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002, p. 27) esclarecem: “A narrativa centra-se em geral num personagem principal [...] de ‘caráter’ desenhado com bastante clareza, confrontado a situações de conflito”. Na condição de roteirista/diretora, Marjane justifica sua escolha:

Na verdade, quando começamos a escrever o roteiro do filme, eu estava num período muito nostálgico de minha vida. E, como todo filme que conta 16 anos de uma vida, nós tivemos que escolher um eixo, e escolhemos o eixo narrativo, senão acabaríamos com cinco filmes, cada um indo numa direção. E a tônica da história é o exílio (DVD 2 - Menu “Seleção de cenas comentadas”, aos 4s).

Persépolis dosa conflitos internos da protagonista com conflitos externos, vivenciados por meio das guerras e suas consequências. Em *Persépolis*, o conflito principal se apresenta aos 42min28s: a situação político-religiosa do Irã (conflito externo) obriga os pais de Marjane a exilarem a filha, ainda adolescente, na Europa, para lhe garantir a vida e a liberdade tão sonhada por todos (conflito interno). Por isso a família se desintegra. Trata-se de um conflito verossímil, forte, humano, que afeta a vida da personagem, buscando identificação do público. Ao longo do filme, as inúmeras tramas provocam avanços (Marjane quer algo) e retrocessos (há obstáculos que a impendem). Ela depara com a tortura e a morte de familiares e amigos em decorrência das guerras; é obrigada, junto com seu povo, a se submeter a um vestuário e comportamento comuns, ditado pelo governo; é levada a questionar os poderes de Deus; vive a repressão, a violência, a fome, a pobreza generalizada, o medo e as formas de subverter a ordem; submete-se a uma sociedade machista ao extremo; envolve-se em desencontros amorosos; é vítima de preconceito étnico; experiencia o choque cultural entre o Oriente e o

Ocidente, a desesperança, o engajamento pela liberdade; sofre com os efeitos da disputa entre o capitalismo e o comunismo; além da tentativa, constante e inútil, de resistir e permanecer com sua família em seu país.

5.3.1 1º ato: apresentação dos personagens e suas idiossincrasias

Por se tratar de uma história contada em *flashback*, *Persépolis* estrutura sua narrativa a partir de um começo circular, em que a história se inicia pelo final. Apresenta-se o personagem principal em um aeroporto de um país ocidental, caracterizado pelo letreiro em alfabeto latino (também conhecido como alfabeto romano), usado para escrever a maioria das línguas da Europa ocidental (FIG. 31a). As cenas ao seu redor ratificam que ela está no Ocidente, por meio dos trajes dos transeuntes. Não por acaso, um deles veste uma camisa “I ♥ NY” (FIG. 31b), destacado do lado direito do quadro. O personagem de Marjane olha para o painel de embarque, e a câmera subjetiva ressalta a cidade de Teerã (FIG. 31c). Outra informação visual dá mais uma pista sobre o personagem: no banheiro, ela coloca um véu sobre os cabelos, amarrado ao pescoço (FIG. 31d). Na sequência, ao terminar de ajeitar o véu, ela se vê no espelho, ao lado de uma mulher loira, sem véu, passando batom vermelho (FIG. 31e), com vestido justo e observando-a com estranheza (FIG. 31f). Confirma-se, assim, mais uma vez, tratar-se de um aeroporto em terras ocidentais.



FIGURA 31 (a-f) - Fotogramas do filme *Persépolis*

Essas cenas podem não ter ocorrido na vida real, mas isso não influencia na veracidade dos fatos históricos. Trata-se de um recurso dramático audiovisual que apresenta a protagonista, contextualizando-a em sua cultura. Nesse momento, o espectador é convidado à percepção/reflexão diante das diferentes realidades do sexo feminino, segundo seu contexto histórico-social. São 2 minutos e 30 segundos de filme sem qualquer diálogo, porém carregados de informação.

A seguir, apresenta-se uma importante característica psicológica do personagem principal, que perpassa por todo o filme, bem como sua vida: seu constante conflito interno, decorrente da situação política de seu país. E é esse início, em cores, referindo-se à atualidade da fase adulta, que completa o final da história, depois de um longo *flashback*, em preto e branco, de sua fase infantojuvenil.

Ratifica-se visualmente, mais uma vez, a localização da personagem em um país ocidental, com suas vestes típicas orientais, diante da atendente, com cabelos à mostra e batom vermelho, que lhe solicita a passagem e o passaporte (FIG. 32a). O primeiro plano do rosto da personagem evidencia sua expressão de tristeza (FIG. 32b). Dessa forma, sabe-se que ela não tem a documentação solicitada. O *fade out*, simultâneo ao som de um avião decolando, indica que ela não partiu. O reaparecimento da imagem da personagem, sentada no *hall* do aeroporto, com a mão sobre o queixo, certifica que ela não seguiu viagem (FIG. 32c). Ainda de véu, calça comprida, casaco fechado e sem maquiagem, ela fuma um cigarro, numa clara alusão ao choque cultural entre o Oriente (vestuário) e o Ocidente (mulher com cigarro). Paradoxalmente, Marjane se torna prisioneira da liberdade conquistada no exílio.



FIGURA 32 (a-c) - Fotogramas do filme *Persépolis*

Essa sequência, muito provavelmente, não representa um fato verdadeiramente ocorrido, mas sugere um mote para o desenvolvimento da história que será narrada em *flashback*, enquanto

a personagem aguarda, lembrando-se de sua vida; o que se pretende apresentar aqui é o exílio como “tônica da história”.⁷⁶

Tudo o que acontece é devido a esse exílio, e ele justificaria o que vem depois. Na verdade, fazer essa primeira sequência em cores nos ajudou na estrutura, que é em *flashback*. Porque esta é a história de uma mulher que vai ao aeroporto, não tem a passagem de volta. Aí ela fica lá sentada, lembrando-se de toda a sua vida (DVD 2 - Menu “Seleção de cenas comentadas”, aos 4s).

É após esse episódio que se apresenta a narrativa em *flashback*. Todo o cenário em volta de Marjane fica em preto e branco. Somente ela, em sua fase adulta, permanece em cores. Sua expressão triste contrasta com a alegria de uma criança, em preto e branco, que passa correndo à sua frente (FIG. 33). Ouve-se uma voz feminina, em *off*: “Marjie, pare de correr!”. O eco da voz, simultâneo à cena em preto e branco, informa ao espectador que se trata das lembranças da moça (em cores). Entretanto, nesse momento, ainda não se sabe que se refere à mesma pessoa.



FIGURA 33 - Fotograma do filme *Persépolis*, aos 2min51s

A criança, então, corre em direção a uma mulher adulta, com vestimenta típica de países ocidentais, e a abraça. Então a criança questiona: “Você me trouxe um presente? Como é Paris? Você já viu Bruce Lee? Você conhece a torre Eiffel?”. As perguntas sequenciadas da pequena Marjie (que, posteriormente, será apresentada como personagem principal) desvendam sua personalidade desde a infância: curiosa, inquieta e influenciada pela cultura estadunidense. Esta última característica adquire um caráter representativo-coletivo quando o espectador, logo a seguir, localiza onde se passa a história, por meio de outro personagem que recebe a recém-chegada: “Bem-vinda a Teerã, minha querida!”.

⁷⁶ Segundo palavras da própria Marjane (DVD 2 - Menu “Seleção de cenas comentadas” - aos 4s).

Observando-se as curiosidades da criança iraniana sobre a Europa e a América, retrata-se um fato comprovadamente histórico: o processo de ocidentalização iraniano, promovido pelo então monarca, xá Reza Pahlevi (1919-1980), segundo e último da Dinastia Pahlevi, que governou o Irã de 1941 a 1979, com apoio estadunidense e britânico, continuando o processo de modernização iniciado por seu pai, mas insistindo em oprimir a oposição do clero xiita e dos defensores da democracia.

Voltando à realidade fílmica, Marjie faz questão de empurrar o carrinho com as bagagens. Enquanto transcorre essa cena, uma voz feminina, em *off* e em primeira pessoa, indica ao espectador que a criança é a mesma pessoa com quem contracenara, em sua fase adulta, no aeroporto:

3min10s - Eu me lembro... Naquela época, eu levava uma vida tranquila e sem problemas, uma vida de menina. Adorava batatas fritas com *ketchup*; Bruce Lee era o meu herói; usava tênis Adidas e tinha duas grandes obsessões: poder raspar as pernas e virar a última profetisa da galáxia!

Dessa forma, o enunciado revela ao espectador que raspar as pernas era tão impossível quanto se tornar a última profetisa da galáxia, em uma exagerada comparação que denota as ideologias opressoras às quais eram subordinados na época. Ratifica-se, novamente, o processo de ocidentalização do Irã.

Assim, nesse primeiro ato, dá-se a apresentação dos principais personagens, sua localização e características psicossociais, tendo o aeroporto como ponto de embarque e desembarque da história.

5.3.2 2º ato: desenvolvimento

É nessa fase do filme que se desenvolvem os principais conflitos e tramas para o espectador que acompanha a história de vida de Marjane Satrapi, desde a infância à fase adulta. Nessa trajetória, compreendem-se dois momentos históricos no Irã, a Revolução Islâmica (1979) e a Guerra Irã-Iraque (1980-1988), recontados do ponto de vista de um ator social que acrescenta suas experiências e emoções aos relatos oficiais.

Marjane/roteirista/diretora contextualiza explicitamente sua história no tempo e no espaço por meio de caracteres: “Teerã, 1978”. Assim, por meio de cenas cotidianas e diálogos

reproduzidos pela família, amigos, escola, religião e governo, ela ilustra as causas da Revolução Islâmica, que ocorre no ano seguinte, bem como suas consequências, procurando manter-se fiel ao contexto histórico.

A Revolução foi causada pela repressão política aos opositores do regime implantado pelo xá (censuras, prisões, torturas e assassinatos); pela situação econômica do país, que enfrentava a pobreza e a inflação; e pela oposição dos aiatolás⁷⁷ à aproximação da cultura ocidental. Destacam-se, aqui, algumas cenas retratadas pelo filme para representar as motivações da revolta popular contra o xá e que culminaram na tomada do poder pelos fundamentalistas islâmicos:

a) prisões (FIG. 34)



FIGURA 34 - Fotograma do filme *Persépolis*

A imagem se refere à cena em 3min49s - Festa/Int. - Mulher conversa com homem - que serão identificados, posteriormente, como pai e tia de Marjie: “Eles me deixaram vê-lo semana passada. Se você visse o estado dele... No entanto, disseram que o libertariam. Em breve, fará quatro anos!”. Homem retruca: “Não se preocupe. Esse regime cairá cedo ou tarde”.

b) torturas/assassinatos

Por meio da história de vida de seu tio Siamak, Marjane conta como sua família fora desintegrada em função da guerra, bem como se lembra das formas de tortura e violência às quais os presos políticos, opositores do xá, eram submetidos (FIG. 35).

⁷⁷ Líderes religiosos supremos. Sob as leis do islã xiita, o aiatolá é o mais alto dignitário na hierarquia religiosa: “Aiatolá significa ‘sinais de Alá’ ou ‘sinais de Deus’, de ‘*Aiât*’ quer dizer ‘Sinais’ (singular: *ayah*, sinal) e ‘*Allah*’, Deus, ou seja, o aiatolá é o expoente do conhecimento dentro do Islã Xiita” (Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Aiatol%C3%A1>>. Acesso em: 15 ago. 2013). Após a deposição do xá Reza Pahlavi, em 1979, o aiatolá Ruhollah Khomeini (1902-1989) fundou o chamado Moderno Estado Islâmico e governou o Irã até sua morte.

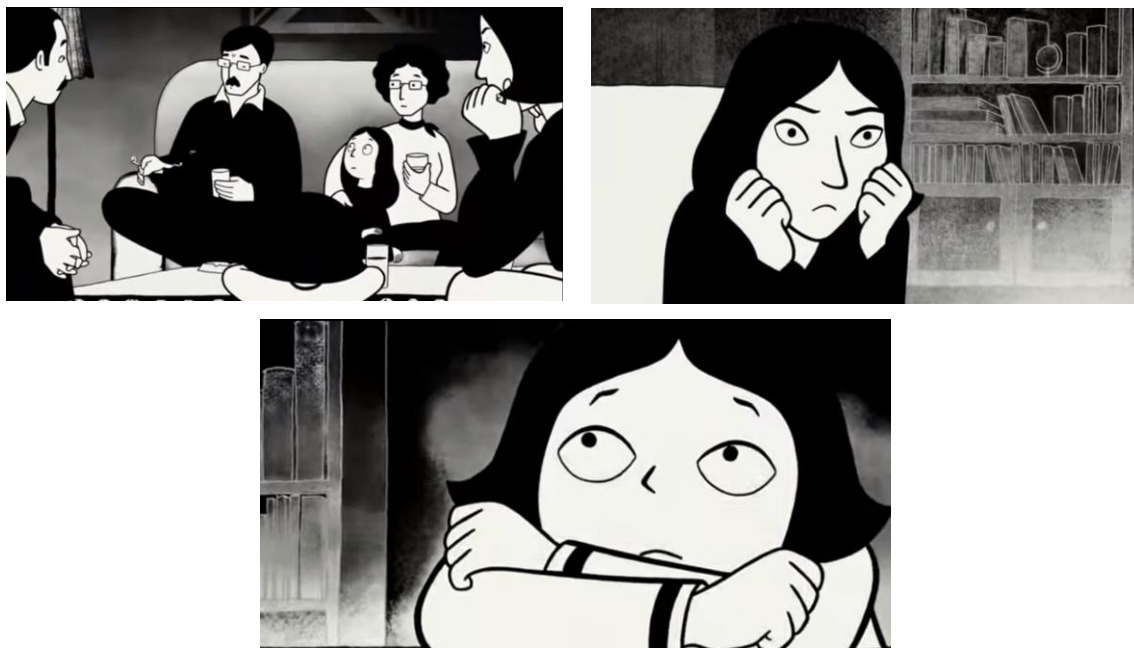


FIGURA 35 - Fotogramas do filme *Persépolis*

As imagens se referem à cena em 10min34s - Casa/Int. - Siamak, irmão do pai de Marjie, após um longo período de prisão, visita a família e conta, inicialmente em *off* e, posteriormente, em cena: “Eram cientistas. Conheciam cada parte do corpo. Me deram tantos choques, que agora meu pé parece tudo, menos um pé. E por quê? Porque nos pés há nervos que vão diretamente para o cérebro”. Mãe de Marjie escuta com expressão de revolta. E Siamak continua: “A dor é indescritível!”. Marjie fixa o olhar em Siamak, que conclui: “Nossos torturadores foram especialmente treinados pela CIA. Podemos dizer que, em termos de tortura, era a elite”. Pai de Marjie: “E Hamid? O que houve com ele?”. Siamak: “Hamid foi assassinado”. Siamak apaga o cigarro, em primeiro plano, e, ao fundo, Marjie olha fixamente para ele, que termina de contar: “Como membro da guerrilha, ele conheceu o inferno. Ele tinha cianureto para o caso de ser preso. Infelizmente, não pôde utilizá-lo. Sofreu as piores torturas”. Marjie entristece.

c) fatores socioeconômicos

Marjie faz existir um ato performativo em que se considera em uma posição que lhe dá autoridade para proclamar, diante de sua avó, soluções para os problemas de seu país, mazelas que seus olhos de criança já enxergam: as condutas ética e moral; a liberdade de expressão; o bem-estar e o respeito individual e coletivo, especialmente aos idosos; a recuperação da economia:

4min18s - Casa/Int. - Marjie, em *off*: “Eu, Marjane, futura profetisa, decidi que: 1) todo mundo deve se comportar bem; 2) todo mundo deve ter palavra”. Marjie, em cena: “3) todo mundo deve fazer uma boa ação; 4) os pobres devem comer um frango assado por dia; 5) nenhum velho vai sofrer mais!”. Avó: “Bom, Marjie, se for assim, vou querer ser sua primeira discípula”. Marjie: “Sério? Que demais!”. Avó: “Me diga, como vai fazer para que os velhos não sofram mais?”. Marjie: “Simples. Será proibido”. Avó: “Claro (risos)! Eu deveria ter pensado nisso!”.

d) aproximação com Ocidente

Por meio do diálogo roteirizado por Marjane Satrapi, o pai/personagem conta a Marjie (criança) como o xá Mohamed Reza Pahlevi chegou ao poder. Nota-se que toda sua fala é comprovada historicamente,⁷⁸ num momento assim retratado em *Persépolis*:

4min52s - Casa/Int. - A mãe de Marjie passa, em direção à janela: “O que está acontecendo”. Mãe abre a janela. Marjie e a avó também vão ver o que está acontecendo. Pessoas na rua gritam: “Abaixo o Xá! Abaixo o Xá!”. O pai sobe as escadas correndo e chega em casa, alegremente, gritando: “Eu disse! Eu disse! Eu disse!”. Marjie sorri. O pai pega Marjie no colo: “Estamos vivendo um momento histórico!”.⁷⁹ Segurando a filha pelos braços, o pai roda Marjie, que ri sem parar. Em seguida, ela observa a família conversando. Mãe, em *off*: “Finalmente ele vai pagar por todo o mal que nos fez”. Avó, em *off*: “Sim, filha. O coitado do seu pai finalmente será vingado”. Mãe: “O Xá poderá fazer as malas e se juntar aos colegas em Washington”.

Esta última frase, conferida à mãe de Marjane, representa grande parcela da população insatisfeita com o Xá (grupos liberais, grupos de esquerda e religiosos), que, entre outros motivos, opunha-se à aproximação com o mundo ocidental, em especial com os Estados Unidos. No entanto, ao longo da história, a globalização crescente, sob o comando do mundo ocidental, sobretudo do império estadunidense, estimula constantemente essa aproximação.⁸⁰

⁷⁸ “Sucedeu no trono a seu pai, Reza Khan Pahlevi, que governou entre 1925 e 1941. Reza Pahlevi impulsionou a ‘revolução branca’, que fomentou uma política de modernização do país segundo um modelo ocidental (reforma agrária, industrialização, emancipação da mulher), ao passo que, no âmbito da política externa, procurou a aliança com os Estados Unidos. No ano de 1953, seu primeiro-ministro, Mohammed Mossadegh (chefe do governo de 1951 a 1955), organizou um golpe de estado, obrigando-o a abandonar o país. Com a ajuda da CIA, pôde recuperar o poder. A crescente oposição das forças ortodoxas islâmicas em relação a seu regime ditatorial e à sua tendência para a ‘ocidentalização’ desembocou, em 1979, na Revolução Islâmica liderada pelo aiatolá Ruhollah Khomeini, a qual provocou seu exílio definitivo” (Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/klick/0,5387,1808-biografia-9,00.jhtm>>. Acesso em: 19 set. 2013).

⁷⁹ Percepção da condição de atores sociais, em um contexto sociopolítico-histórico.

⁸⁰ “Os extremistas, que enxergam o mundo pela oposição entre Jesus e Maomé, se ressentem da avassaladora influência ocidental sobre o planeta – nos costumes, nos hábitos de consumo, no modo de vida. Tanto que, em países dominados por radicais islâmicos, especialmente os talibãs do Afeganistão, tudo o que lembra a cultura ocidental é proibido e severamente punido. Mas, de novo, isso não é uma regra. No Irã, há grandes anúncios de produtos ocidentais pelas ruas de Teerã, existem mulheres procurando cirurgias plásticas, num sinal de vaidade antes inadmissível, e é muito expressivo o contingente feminino que frequenta a universidade – uma raridade em algumas nações islâmicas que confinam a mulher aos limites do lar” (Disponível em: <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/islamismo/contexto_analise.html>. Acesso em: 19 set. 2013).

e) censura/homicídios (FIG. 36)



FIGURA 36 - Fotogramas do filme *Persépolis*

As imagens se referem à seguinte cena: Teerã/Rua - dos 7min51s aos 8min43s - Numa composição por sombras, com forte contraste entre preto e branco, ao som de música em estilo expressionista e sem diálogos, civis correm em meio à fumaça, enquanto homens com máscaras e armas se aproximam. Tanques de guerra surgem. A população se organiza em passeata, e os militares, fortemente armados, miram contra a população e puxam o gatilho. Um militar atira contra um civil que cai morto e é carregado pelo povo, com os braços erguidos.

O governo autoritário, centralizador e violento do xá M. Reza Pahlevi tinha como opositor mais expressivo o aiatolá Khomeini (FIG. 37), líder religioso islâmico que, mesmo exilado, comandou as forças de oposição, defendendo reformas socioeconômicas no Irã, bem como a retomada dos valores religiosos do islamismo.⁸¹



FIGURA 37 - Iranianos realizam protesto em janeiro de 1979
Foto: AFP (SANCHEZ, 2009)

⁸¹ “No exílio em Bagdá, Khomeini continuou a criticar o xá e suas políticas pró-ocidente. Sua mensagem chegava às massas por meio de fitas-cassete gravadas durante conversas ao telefone. Ele se tornou o símbolo da oposição ao regime e à monarquia. Em agosto de 1978, o xá atacou abertamente Khomeini em um artigo publicado num jornal. Foi o estopim para greves e manifestações que uniram a oposição. As manifestações se intensificaram e levaram à imposição do estado de exceção no país. Em 8 de setembro, uma manifestação acabou em matança nas ruas de Teerã. O dia ficou conhecido como a ‘sexta-feira negra’. Khomeini saiu do Iraque e foi para a França. Ainda no exílio, as massas gritavam seu nome nas ruas. Em janeiro de 1979, o xá deixou o país para nunca mais voltar, e, depois de 15 dias, o aiatolá enfim voltou ao Irã” (SANCHEZ, 2009).

A volta de Khomeini ao país, em 1º de fevereiro de 1979, aguçou os protestos contra o xá e iniciou-se, assim, o processo revolucionário. Dois meses depois, o xá Reza Pahlevi foi deposto e fugiu. Marjane/roteirista/diretora, em *off*, conta as consequências desse acontecimento:

13min36s: “Durante os meses que se seguiram à partida do xá, o país atravessou um período de euforia. Todos tinham sido revolucionários. Todos haviam combatido o xá. A mancha no rosto da nossa vizinha tinha milagrosamente se tornado um ferimento de guerra.” As marcas do sofrimento tornaram-se motivo de orgulho por representarem, no atual contexto histórico, as marcas da resistência. Marjie continua, em *off*: “Nossa professora, fervorosa admiradora do xá, nos mandou arrancar dos livros escolares as fotos da família real”. Por meio de ironia, Marjane se refere à submissão da educação ao poder político do xá. Ela conclui: “Havia comícios políticos por toda parte, e os inimigos de ontem, agora, eram heróis da nação. Foi nesse clima que, uma noite, tio Anouche entrou na minha vida”.

Por meio da declaração de Tio Anouche, comunista e ex-prisioneiro do governo do xá, Marjane retrata o clima de esperança no novo governo, que tomou conta do país:

Casa/Sala de jantar - 14min6s - Tio Anouche, sentado à mesa com Marjie e sua família: “A partir de agora, tudo vai melhorar. Ninguém poderá deter o povo. Teremos, enfim, uma sociedade feita de justiça e liberdade. Como Lênin previu, o proletariado reinará!” [...]

14min42s - Pai: “Em breve, teremos eleições”. Tio Anouche: “É preciso confiar no povo. Após tantos anos de ditadura, farão de tudo para conservar a liberdade”. Mãe: “De qualquer modo, jamais será pior que com o xá!”.

Pela primeira vez, em *Persépolis*, veem-se iranianos conversando livremente nas ruas e sorrindo (FIG. 38).



FIGURA 38 - Fotograma do filme *Persépolis*

Mas esse avanço na trama é seguido de um retrocesso, pois a História mostra que essa alegria não durará muito. Em 1979, Marjane tem 10 anos de idade e testemunha seu país passando de uma monarquia-autocrática pró-Occidente, comandada pelo xá Reza Pahlevi, para uma república teocrático-islâmica anti-Occidente, sob o governo do aiatolá Khomeini.

18min10s - Uma voz, em *off*, sob uma luz direcional, com a sombra de um homem assistindo à tevê, explica a transição: “Noventa e nove vírgula noventa e nove por cento do povo votou, democraticamente pela República Islâmica”.⁸² Então, a sombra que falava anteriormente é revelada. Trata-se de tio Anouche, que olha para a câmera e justifica o resultado da eleição: “É normal. Toda revolução tem seu período de transição. Metade do país é analfabeta! Só o nacionalismo e a moral religiosa podem unir as pessoas”.

A liberdade, tão sonhada por tio Anouche e sua família, não surgiu com o novo governo. A tortura e a pena de morte continuaram. Dessa vez, contra os defensores do xá, prostitutas, homossexuais, marxistas e judeus, além da proibição dos hábitos ocidentais, tais como vestuário (minissaia), maquiagem, música, jogos e cinema (FIG. 39). Fatos que a História confirma.⁸³



FIGURA 39 - Fotograma do filme *Persépolis*, aos 26min12s

⁸² “Pela Constituição de 1979, a República Islâmica do Irã é presidencialista - ou seja, tem um presidente, eleito por voto universal e responsável pela coordenação das políticas governamentais. O líder supremo é um aiatolá (um alto sacerdote da religião muçulmana), que está acima do presidente e comanda os assuntos estratégicos. Ele controla as Forças Armadas, o Poder Judiciário, parte do Legislativo e a hierarquia religiosa no país” (Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/estudar/historia/revolucao-islamica-resumo-678225.shtml>>. Acesso em: 1º mar. 2012).

⁸³ “Vitoriosa, a revolução deu início a uma república muçulmana. Os apoiadores de Khomeini que estavam na prisão viraram membros do novo governo. Já os ex-partidários do xá foram executados. Os julgamentos eram muitas vezes secretos, e as execuções foram noticiadas e aclamadas por muitos. ‘As mudanças não foram totalmente impostas, no sentido de serem aplicadas contra a vontade da população, já que foi uma revolução popular’, explica o professor Charles Kurzman. ‘Mas à medida que se tornou uma coerção, muitos iranianos votaram por mudanças significativas no sistema. Uma mudança importante que a revolução trouxe foi o sentimento de que eles merecem um sistema político que reflita seus valores’ - nesse sentido, a revolução aumentou muito a expectativa popular por representação política” (SANCHEZ, 2009).

Mas *Persépolis* revela a decepção com o novo governo e as formas de burlar o sistema: contrabando, produção e consumo de bebidas às escondidas, consumo de cigarro, festas privadas, falsificação de passaportes, entre outras (FIG. 40).



FIGURA 40 - Fotogramas do filme *Persépolis*, aos 26min58s, 30min27s e 34min10s, respectivamente

O fundamentalismo islâmico trouxe o medo de volta: para escapar da morte, muitos iranianos fugiram do país. Mesmo assim, a família de Marjie permaneceu no Irã: Anouche, com seus ideais marxistas, por ainda conservar a esperança, e os demais, por falta de perspectiva em outro país. A sequência dos diálogos que justificam essa decisão da família é toda representada audiovisualmente, por meio de um fundo preto, por onde os personagens alternam-se em uma parte da tela, sob luz direcional, falando diretamente para a câmera ou não. Aos 18min16s, Tio Anouche diz: “Não se preocupem. Tudo vai dar certo”. [...] 18min49s - Incentivado pela esposa a sair do país, o pai de Marjie justifica sua (falta de) alternativa: “Por quê? Para você virar faxineira e eu, chofer de táxi?”.

E assim o filme vai revelando ao espectador as consequências da Revolução Islâmica, sob o ponto de vista dos oprimidos. Sob esse aspecto, a narrativa fílmica então passa a apresentá-las:

a) Autoexílio

18min28s - Fundo preto/luz direcional na mãe de Marjie, olhando para a câmera: “Mina e a família deixaram o país. Acham muito perigoso viver aqui”.

18min41s - Luz direcional na avó de Marjie, ao telefone: “Siamak e a família fugiram do país. Os canalhas mataram a irmã dele”.

b) Decadência econômica

Em entrevista à revista *Veja on-line*, a historiadora da USP, Maria Aparecida de Aquino, conta:

O islamismo é a religião que mais cresce no planeta, e ganhou visibilidade nas últimas décadas em função de sua imensa riqueza estratégica: eles são donos das mais generosas reservas de petróleo do mundo. O crescimento do rebanho e a fartura do petróleo, no entanto, produziram um barril de pólvora. Em geral, os regimes dos países islâmicos são ditaduras teocráticas e a riqueza não é distribuída, deixando a maior parte da população relegada à miséria. É dentro desse caldeirão paradoxal que ressurgiu a força da religião, em especial depois da Revolução Islâmica no Irã, em 1979 (A MINORIA..., 2013).

Em determinada cena (FIG. 41), representa-se a escassez de alimentos no país: as prateleiras dos supermercados estão vazias e mulheres brigam pelos poucos produtos que restam.



FIGURA 41 - Fotograma do filme *Persépolis*, aos 23min56s

c) Perseguição

34min10s - Mulher: “É o coração dele de novo! Estavam atrás de comunistas que se esconderam no nosso bairro. Lançaram uma granada. Taher não suportou”. Mulher fala chorando: “Quando cheguei à sala, ele estava no chão!”.

29min40s - Pai entra: “Sou eu! Estão sabendo? Prenderam os Rochani. Acharam álcool e cartas na casa deles!”.

d) Assassinatos (FIG. 42)

FIGURA 42 - Fotograma do filme *Persépolis*

A imagem se refere à seguinte cena: 18min33s - Homem afogado em uma banheira e voz, em *off*, masculina: “Acharam Mohsen afogado na banheira”.

e) Repressão/intolerância/violência (FIG. 43)

FIGURA 43 - Fotograma do filme *Persépolis*

A imagem é referente à seguinte cena: 18min52s - Homem, em tela de tevê, promete: “Nós eliminaremos os elementos antirrevolucionários do país. Entre eles e nós, só haverá uma lei: a do sangue!”.

Como já visto, em alguns momentos que refletem tensão dramática, Marjane/roteirista/diretora chama a atenção do espectador por meio da construção do silêncio. Sem qualquer diálogo, a sequência de cenas, durante 50 segundos, revela ao espectador a alternativa da família Satrapi e da vizinhança para escapar do bombardeio (FIG. 44).



FIGURA 44 - Fotogramas do filme *Persépolis*, dos 24min57s aos 26min21s

f) Prisão/desintegração da família

Em seguida, o filme traz um novo conflito: Marjie recebe a notícia de que prenderam seu querido tio Anouche. Ao visitá-lo na cadeia, os olhares da criança direcionam o espectador para as condições de vida dos presos políticos, em uma cena carregada de emoção e características expressionistas: árvores retorcidas, contraste de tons de cinza com preto e branco, além de música característica (FIG. 45).



FIGURA 45 - Fotogramas do filme *Persépolis*

Por meio do diálogo e da personalidade de Anouche, apresentada anteriormente, sabe-se o motivo da prisão: suas ideias marxistas. Ele insiste (20min16s): “Um dia, o proletariado reinará!”. Então ele entrega um cisne feito de migalhas de pão igual ao anterior, dado à Marjie quando o tio saíra da primeira prisão, após a queda do xá. Brinca tio Anouche (20min20s): “Tome. Fiz outro cisne para você. É o tio do outro”. Uma lágrima cai no rosto de Marjie. Ela chora e o tio a abraça.

Dessa forma, o cisne feito de migalhas de pão se torna um símbolo da resistência ideológica de Anouche. Esse objeto entregue a Marjie, para Marcel Martin (2003), corresponderia ao que denomina “símbolos dramáticos”:

São aqueles que desempenham um papel direto na ação, fornecendo ao espectador elementos úteis para a compreensão do enredo; símbolos desse tipo são frequentes e geralmente bastante elementares: um candelabro que se apaga significa a morte de um personagem [...] (*Ibidem*, p. 102).

g) Descrença/desespero (FIG. 46)

FIGURA 46 - Fotogramas do filme *Persépolis*

As imagens se referem à seguinte cena: 20min44s - Casa/quarto Marjie - Ao som de música de ninar, câmera alta mostra Marjie deitada de braços abertos e barriga para cima, ao lado dos dois cisnes que ganhara do tio. Voz, em *off*, masculina: “O que você tem, minha filha? Não fique triste”. Marjie e um senhor sobre as nuvens - que convida o espectador à representação de Deus - aparecem juntos no enquadramento. Marjie: “Cale a boca! Eles o mataram e você não fez nada!”. “Deus”: “Não fui eu. São os homens...”. Marjie: “Cale a boca! Não quero te ver nunca mais! Fora! Fora! Fora!”. “Deus” se afasta até sair de quadro.

h) Fundamentalismo religioso (FIG. 47)

22min48s - *Lettering*: “Teerã, 1982”. Colégio/Sala de aula - Professora, com véu e túnica pretos, fala para as alunas com mesma vestimenta: “O véu é sinônimo de liberdade. Uma mulher digna se protege do olhar do homem”. Crianças jogam bolinhas de papel e conversam. A professora continua: “A que se mostra está em pecado e arderá nas chamas do inferno”.

FIGURA 47 - Fotogramas do filme *Persépolis*

As imagens se referem à seguinte cena: 23min58s - Supermercado/Ext. - Mãe coloca compras no carro e homem se aproxima. Homem: “O véu, maninha!”. Mãe vira as costas e o homem continua: “Falei com você!”. Ela volta-se e diz: “Senhor, não se diz ‘falei com você’, mas, sim, ‘falei com a senhora’. Um pouco de respeito, por favor”. Homem retruca: “Respeitar você? Transo com mulheres como você nos becos e as joga no lixo!”. Espantada, a mãe manda Marjie entrar no carro.

Em apenas 17 segundos e sem qualquer diálogo ou voz em *off*, a sequência de cenas que se segue (FIG. 48) revela, ao mesmo tempo, a pressão estadunidense e a resistência iraniana ao mundo ocidental; as péssimas condições econômicas da população, bem como a cultura opressora em relação às mulheres.



FIGURA 48 - Fotogramas do filme *Persépolis*, dos 26min5s aos 26min22s

i) Guerra Irã-Iraque (1980-1988)

A consolidação do governo de Khomeini ameaça os interesses político-econômicos dos Estados Unidos e do Iraque, seu país vizinho. A política iraniana anti-Occidente leva ao rompimento das relações diplomáticas com os EUA, que perdiam um de seus mais importantes fornecedores de petróleo em todo o Oriente Médio. Os norte-americanos, então, aproximam-se do Iraque, seu aliado pró-Occidente, para derrubar a República islâmica iraniana. Com o apoio militar americano, o então presidente do Iraque, Saddam Hussein, justifica a invasão, revogando um acordo de fronteira, assinado em 1975, e destrói uma das maiores refinarias do mundo.⁸⁴

Em 1980, Marjane tem 11 anos de idade e, aos 38, reconta a história por meio de seu filme, baseada em sua experiência de menina (FIG. 49).



FIGURA 49 - Fotograma do filme *Persépolis*

A imagem se refere à seguinte cena: 21min30s - Marjane, em *off*: “Um ano após a revolução, o Iraque atacou o Irã. Saddam se aproveitou da vulnerabilidade do país para atacar. A revolução e o massacre ocorrido no exército nos enfraqueceram terrivelmente. Em nome da luta contra o inimigo externo, o Estado iraniano exterminou o inimigo interno, isto é, os antigos oponentes ao regime do xá. As prisões e as execuções viraram moeda corrente. Todos tinham medo. O novo governo

⁸⁴ “O conflito inicia-se a 17 de setembro de 1980, quando Saddam Hussein utiliza uma antiga disputa de fronteiras com o pretexto de invadir o país vizinho. Seu objetivo era enfraquecer o movimento fundamentalista que varria o Irã, pois se temia que a recém-proclamada revolução, que derrubou o governo pró-Occidente do Xá Reza Pahlevi viesse a contaminar o regime instalado no Iraque, também pró-Occidente” (Disponível em: <<http://www.infoescola.com/historia/guerra-ira-iraque/>>. Acesso em: 13 set. 2013).

aproveitou para instaurar leis mais repressivas. Em dois anos, o cotidiano mudou totalmente e nós também”.

A criança inquieta, curiosa e contestadora, apresentada no início do filme, carrega suas características durante seu crescimento. É justamente esse *ethos* que levará ao conflito principal do filme, obrigando os pais a exilarem a filha na Europa, para lhe garantir a vida. O filme, então, revela outros indicadores que ratificam essa difícil decisão (FIG. 50).



FIGURA 50 - Fotograma do filme *Persépolis*

A imagem se refere à seguinte cena: Colégio/Pátio - 22min8s - Professora: “Vamos crianças! No coração, pelos nossos mártires!”. Alto-falante e voz, em *off*: “Filhas e filhos do Irã [alunas batendo a mão no peito, determinando um comportamento em comum]! A guerra matou nossos melhores filhos. A verdade surgirá, em breve, do sangue deles”. Mãos continuam batendo no peito, em ritmo de coração. Professora continua: “Por quem eles morreram? Por nós! Por nós!”. Marjie cutuca a colega e, com ares de crítica, encena: “Mártir! Mártir! Mártir!”. Ela deita-se no chão e brinca: “Acabem comigo!”. As duas amigas riem. Professora: “Satrapi, o que está fazendo?”. Marjie: “Estou sofrendo. Não dá pra ver?”. Professora: “Para a sala de aula, imediatamente!”.

Assim, Marjie expressa sua crítica ao fundamentalismo religioso e à subserviência ao Estado a que todos eram submetidos. “Toda visão fundamentalista é fechada e dogmatizante, com grande propensão à intolerância e à lógica linear. [...] O fundamentalista responde terror com terror e tem, na morte, uma possibilidade de se tornar mártir” (FRANCO; BORGES, 2011, p. 91).

A postura de Marjie não muda na presença da professora e, novamente, ela contesta:

38min23s - Sala de aula/ Int. - Alunas com cara de tédio. Voz, em *off*, da professora: “Desde a instauração do novo governo, não houve mais prisioneiros políticos”. Marjie levanta o dedo e chama: “Senhora!”. Professora continua: “A liberdade nos custou caro, mas finalmente a conquistamos!”. Marjie, novamente, levanta o dedo: “Senhora!”. Professora, irritada: “O que é, Satrapi?”. Marjie se levanta e diz: “Meu tio foi preso sob o regime do Xá, mas foi executado pelo novo regime. Diz que não há mais prisioneiros políticos. De 3 mil detentos sob o regime do Xá, passamos a 300 mil! Como ousa mentir assim?”. Colegas aplaudem Marjie. Professora: “Parem com isso! Parem com isso!”.

A fala de Marjie demonstra que, desde criança, ela se apropriara de valores que denunciam um posicionamento altamente comprometido com questões sociais de caráter universal. Logo em seguida, seu pai recebe uma ligação da escola, recriminando o comportamento da filha. A fala do pai enfatiza, mais uma vez, sua posição política. O diálogo da mãe reforça o medo da represália atroz e corriqueira em seu país (FIG. 51).



FIGURA 51 - Fotogramas do filme *Persépolis*

As imagens se referem à seguinte cena: 39min49s - Casa/Int. - Pai atende ao telefone, ao som de *rock* - que revela ser o que se passa no fone de ouvido de Marjie. Assim que ela desliga a música, ela ouve a Mãe perguntar ao Pai: “Quem era?”. Pai: “A diretora da escola. Parece que Marjie pôs a professora de Religião no lugar dela”. Mãe, brava: “De novo?”. Pai: “Puxou ao tio”. Mãe: “Como assim? Quer que ela acabe como o tio? Executada? Sabem o que fazem quando prendem mocinhas? Sabe o que aconteceu com Niloufar? Sabe o que fizeram com ela? Sabe que, por lei, não podem matar uma virgem? Então, eles a casam com um soldado e ele a estupra antes de executá-la! Entende o que isso significa? Entende?”. Mãe chora e conclui: “Se alguém tocar num fio de cabelo seu, eu mato!”. Mãe abraça a filha. Voz, em *off*, de Marjie: “Assim, dias depois, eles decidiram me mandar para o exterior. Eu havia estudado no Liceu Francês de Teerã, fui para o Liceu Francês de Viena, na Áustria. Meu pai me conseguiu um visto. E uma amiga da minha mãe, que vivia lá com a família, me receberia”.

O viver/conviver da jovem iraniana em meio a discursos altamente controversos e até mesmo paradoxais - o familiar (moderno, questionador, esquerdista), o religioso (conservador, repressor, normalizador) e o político (ditatorial, fundamentalista) - contribui, efetivamente, para a construção identitária da jovem Marjane. A ida para a Europa, na pré-adolescência, ainda irá inseri-la a um universo completamente oposto ao seu: a cultura ocidental. A partir daí, inicia-se um desgastante processo de desterritorialização.

A volta ao presente fílmico, em cores (FIG. 52), lembra ao espectador de que se trata de uma narrativa em *flashback*. Apresenta-se, assim, o conflito principal da narrativa de vida de Marjane Satrapi: o exílio forçado de uma iraniana na Europa para escapar da guerra.



FIGURA 52 - Fotogramas do filme *Persépolis*, dos 41min43s aos 42min13s

Ao final dessa sequência, Marjane chama a atenção do espectador para o que está por vir: “A Europa me esperava, mas não como eu imaginava”. As lembranças, em preto e branco, ocupam parte da tela até tomarem todo o enquadramento, na cena seguinte.

A partir daí, o espectador acompanha o conflito interno de Marjane Satrapi no continente europeu, entre avanços e retrocessos narrativos, marcados pelos seguintes temas:

a) Constante busca por moradia (FIG. 53)

42min12s - Marjane, em *off*: “Após ficar alguns dias com a amiga da minha mãe, ela concluiu que o apartamento era pequeno demais para me hospedar. Ela se apressou para achar uma pensão onde eu ficaria ‘muito bem’... Segundo ela”.



FIGURA 53 - Fotogramas do filme *Persépolis*

As imagens se referem à seguinte cena: 46min47s - Rua/dia - Marjie, em *off*: “Eu valsava de apartamento em apartamento. Primeiro, Eve e a mãe me hospedaram. Depois, morei com oito homossexuais. Em seguida, ocupei um quarto de empregada em Florianigasse. Depois, com amigos... Com amigos de amigos...”. Marjie, segurando a mala, pula por sobre uma árvore e vários prédios: “... e acabei na casa da Dr.^a Schloss, na rua

Grûngasse, 13. A senhorita Schloss era professora aposentada de Filosofia. Para ser franca, ela era meio maluca”.

b) Passagem da infância para a adolescência, longe da família

Concentram-se, nesse trecho (FIG. 54a-i), algumas imagens com características que remetem à arte pós-moderna, uma vez que, de acordo com Santos, “O pós-modernismo exige fantasia, exagero, humor, carnaval, paródia, destruição” (SANTOS, 2002, p. 65). E, nesse sentido, sem grandes devaneios, pode-se dizer que a animação, desde seus anos iniciais (lembrando o traço cartunesco de McCay, Cohl e outros), concentra algo dessas características. Como afirma Sébastien Denis: “Através da técnica imagem a imagem, a filmagem real é ‘transformada’, para permitir à sociedade aceder a um estado de sonho ou criticar a sociedade e o mundo da arte” (DENIS, 2010, p. 63). No exemplo a seguir, os exageros proporcionados pela imagem animada estão subordinados ao texto.⁸⁵

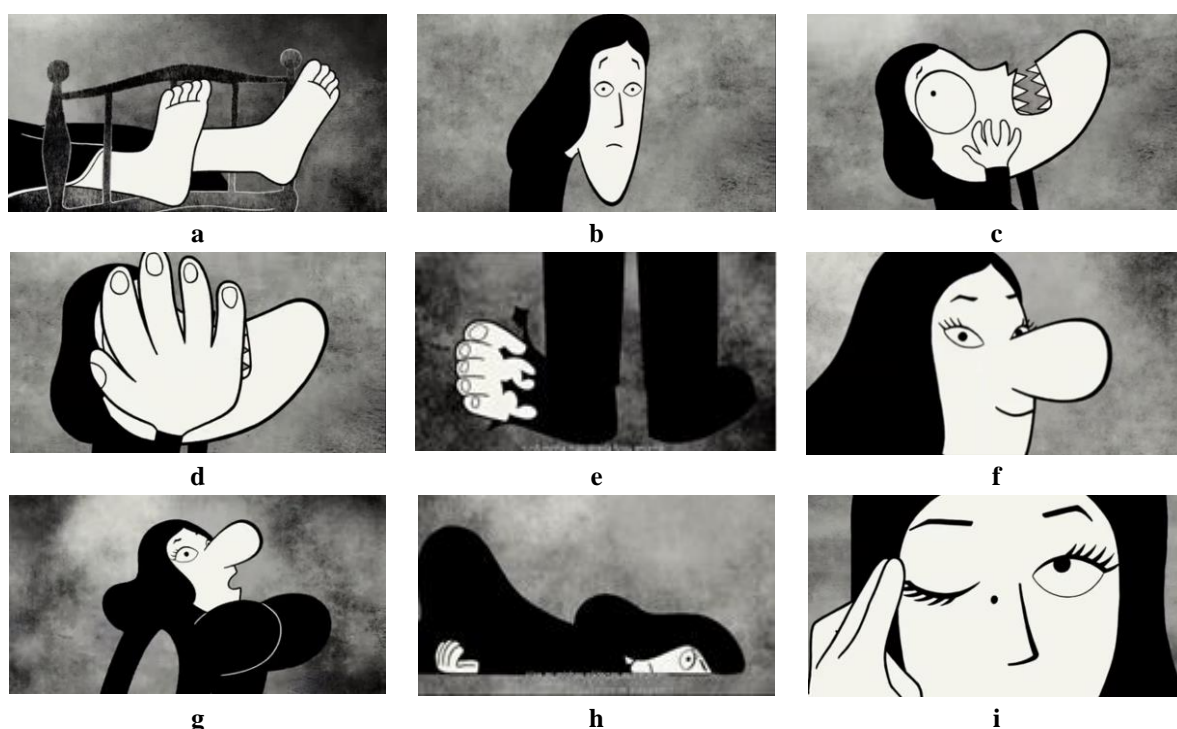


FIGURA 54 - Fotogramas do filme *Persépolis*

As imagens se referem à seguinte cena: 48min58s - Marjie relata, em *off*, as transformações físicas pelas quais atravessou durante a passagem da infância para a adolescência: “Primeiro, cresci 18 cm [a]. Depois, minha cabeça mudou. Meu rosto se alongou [b]. Meu olho direito aumentou e, depois, o meu queixo [c]. Minha mão direita ficou enorme [d]. Depois, meu pé esquerdo [e]. Meu nariz triplicou de tamanho [f]. Meu peito se desenvolveu [g]. Meu traseiro restabeleceu meu centro de gravidade [h]. Para completar, um sinal enorme enfeitava o meu nariz [i]”.

⁸⁵ Entretanto, a relação entre imagem e texto não é regra em *Persépolis*, conforme será visto mais adiante.

c) Adaptação à cultura ocidental

A diferença cultural de Marjane chama a atenção de um determinado grupo de colegas de escola, denominado por ela de “marginais”. A necessidade de fazer amigos permite a aproximação, ao ponto de ela mudar radicalmente sua forma de se vestir, começar a fumar cigarro, maconha e a frequentar *shows* de *rock hardcore*. Para pertencer ao grupo, ela se sujeita às incômodas curiosidades (FIG. 55).

44min6s - Colégio/Int./Dia - Momo: “Você viu uma revolução e uma guerra?”. Marjie: “Vi!”. Momo: “Viu muitos mortos?”. Marjie: “Alguns.”. Momo: “Nossa! Sinistro!”.

44min30s - Casa noturna/Int. - Banda toca *rock hardcore* - Marjie, em *off*: “É verdade que, no começo, foi meio difícil me adaptar. Mas, depois de tudo, por que não?”. Marjie dança como os outros.



FIGURA 55 - Fotogramas do filme *Persépolis*

Com saudades de casa e impedida de reencontrar sua família, Marjane sofre com o afastamento dos amigos durante as férias, livres para viajar e passar uma temporada com os parentes, o que era impossível para ela.

45min3s - Rua/Neve/dia - Momo: “Merda! Natal de novo! Vou ter que aguentar a família toda! Tudo por causa dessa babaquice que os americanos inventaram. Papai Noel se veste de vermelho e branco porque...”. Marjie fuma com os colegas. Eve corta Momo: “Foi criado pela Coca-Cola!”. Thierry: “Como vou ficar entediado com meus pais em Monte Carlo?”. Eve: “Monte Carlo não é nada. Vou ter que visitar meu pai no Brasil! São umas 13 horas de voo!”. Grupo vai andando e Marjie não os acompanha. Momo: “Férias são migalhas para os proletários!”. Marjie começa a seguir o grupo, mais afastada. Momo: “Se, no começo do século, os anarquistas tivessem vencido...”.

Marjane conta, em *off*, que somente após três anos na Áustria, ela se sentira bem. Os três colegas deixam o Liceu e ela faz novas amizades.

d) Crise de identidade

A consequência desse processo migratório é a crise identitária de Marjane. Além dos três domínios discursivos controversos a que se submete no Irã, como visto anteriormente, neste item, a construção identitária de Marjane também perpassa pela percepção de “si” e do “outro” durante o contato com a cultura europeia. Esse processo de ocidentalização evidencia-se desde a primeira sequência do filme, em que Marjane veste o véu no banheiro do aeroporto, pouco antes de partir para Teerã.

De volta ao Irã, Marjane encontra dificuldades para se ambientar em sua terra natal e passa a não se reconhecer, mesmo em seu país (1h6min54s): “Eu era estrangeira na Áustria e agora sou estrangeira no meu país”. Zygmunt Bauman (2005, p. 35) explica:

O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo [...] flutuar sem apoio num espaço pouco definido [...] “nem um nem outro”, torna-se, a longo prazo, uma condição enervante e produtora de ansiedade.

A sensação de não pertencimento, pela falta de identidade estável de Marjane, provoca a reflexão sobre a identidade iraniana nos tempos atuais.⁸⁶ Dessa forma, convivem, ao mesmo tempo, a tentativa de “pertencimento” ao seu país, paralelamente à permeabilidade cultural com o Ocidente.

e) Drogas (FIG. 56)



FIGURA 56 - Fotogramas do filme *Persépolis*, aos 45min12s e aos 51min54s

⁸⁶ Segundo reportagem do Portal Terra: “O povo iraniano ‘votou sim para a moderação’, declarou [o presidente] Rohani em seu discurso quando tomou o poder”. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/mundo/oriente-medio/presidente-do-ira-quer-romper-isolamento-diplomatico,253a4b9ac8631410VgnCLD2000000dc6eb0aRCRD.html>>. Acesso em: 18 jul. 2014.

o) Sexo/desilusões amorosas (FIG. 57)

FIGURA 57 - Fotogramas do filme *Persépolis*, aos 54min42s e aos 54min50s

Por fim, a situação financeira chega ao limite, obrigando Marjane a dormir várias noites na rua, catar tocos de cigarro largados pelo chão e revirar lixo para encontrar comida. Ela também passa muito frio e adoece (FIG. 58). Essas informações são transmitidas sem qualquer diálogo ou intervenção de voz em *off*.

FIGURA 58 - Fotogramas do filme *Persépolis*, entre 56min50s e 58min59s

Na sequência, um médico acorda Marjane, em um hospital (59min22s): “Você escapou por pouco. Teve sorte de a encontrarmos, com o frio que fez. Você teve bronquite”. Na

oportunidade, Marjane pede para fazer uma ligação e entra em contato com seus pais. Ela manifesta o desejo de voltar para casa, com uma condição: que ninguém lhe faça perguntas. Assim, *Persépolis* marca o “ponto médio”⁸⁷ do filme, quando Satrapi resolve voltar e enfrentar seu próprio país para ficar perto de sua família.

No aeroporto, em Teerã, Marjane e o espectador relembram as restrições prevalentes:

1h11s - Aeroporto/Int. - Marjane vai em direção a um homem, sentado à mesa. Homem: “Irmã, você não tem nada proibido?”. Marjane coloca sua bolsa sobre a mesa. Homem: “Carne de porco, álcool, baralho, música, filmes, moda, pornografia?”. Marjane: “Não, senhor!”. Homem: “Arrume o véu, irmã!”. Marjane: “Sim, senhor!”. Homem: “Pode ir”.

Ainda no aeroporto, Marjane e seus pais têm dificuldades de se reconhecer, reforçando o longo período de afastamento.

Persépolis retorna ao presente fílmico (1h55min), com as cenas coloridas de Marjane no aeroporto, lembrando sua história, em *off*. De volta ao seu país, com o fim da guerra Irã-Iraque, mas ainda sob o governo fundamentalista islâmico, Marjane tenta recompor sua vida, ao lado de sua família (1h1min32s): “O futuro, talvez, fosse melhor agora que a guerra tinha acabado”. Mas seu pai logo mostra que o clima não era de esperança:

1h1min36s - Casa/Int. - Pai: “A guerra acabou. É verdade. Isso não impede que agora seja quase pior. As pessoas nem sabem por que houve uma guerra de oito anos. [...] O Ocidente vendeu armas para os dois lados, e nós fomos idiotas o bastante para entrar nesse jogo cínico. Oito anos de guerra para nada! Um milhão de mortos para nada!”. *BG*, estilo ópera. Pai: “Os últimos dias da guerra foram terríveis!”. Imagens de guerra, com soldados amontoados como caveiras. Um corvo sobrevoa, passando por uma árvore retorcida. Acompanhando o voo da ave, revelam-se prédios, moradia de civis, sendo incendiados. Pai: “Um mês antes do armistício, o Iraque bombardeava Teerã todo dia, como se fosse preciso apagá-la do mapa. Mesmo antes do cessar-fogo, o regime se apavorou, pois um exército adversário entrou no Irã pela fronteira iraquiana. O governo temia a ameaça que representavam milhares de prisioneiros políticos. O Estado decidiu encerrar essa história de forma radical!”. Imagens representam a mão do governo, com gesto de ordem, sobre prisioneiros políticos. Pai continua: “Propôs aos detentos a seguinte opção: ou desistiam dos ideais revolucionários e prometiam fidelidade e lealdade ao regime e terminavam de cumprir a pena ou seriam executados”. Pai fecha os olhos e, atrás dele, surge a imagem de vários prisioneiros com olhos vendados. Pai: “A maior parte deles foi executada”. Pessoas com olhos vendados caem no chão. A mãe completa: “É isso. Agora, eles dão nomes de mártires às ruas!”.

⁸⁷ O “ponto médio” de um roteiro é uma situação, no meio do filme, que é intensa, porém não é o “clímax” (ponto máximo de intensidade).

O depoimento do pai é representado por um interdiscurso audiovisual, com representações ilustrativas de suas lembranças, ao estilo expressionista: sombra que tem “vida e voz”, contraste de luz, natureza retorcida, tema de morte e símbolos de caveiras (FIG. 59). A história oficial confirma o depoimento do personagem/pai.⁸⁸

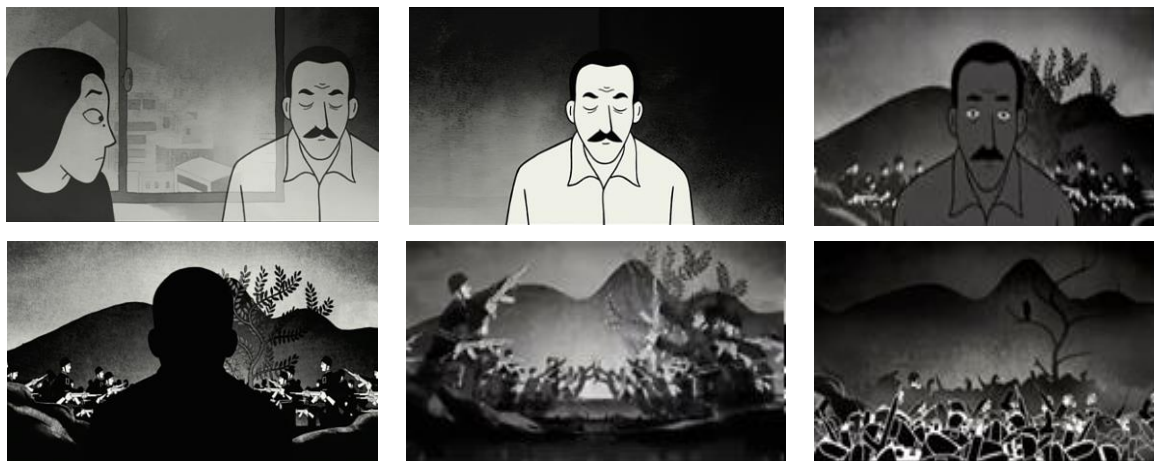


FIGURA 59 - Fotogramas do filme *Persépolis*

Ao contrário do que Marjane pensa, seu retorno ao Irã não diminui sua angústia. A realidade do pós-guerra não era menos cruel, a ponto de não reconhecer seu território (1h3min10s): “Agora, quando andamos em Teerã, parece que estamos num cemitério”.

Marjane, então, busca resgatar sua história, reencontrando parentes e amigos. O encontro com a avó, que fala sem pudor, retoma as doses de humor, constantes em *Persépolis*:

1h3min45s - Avó: “Você se lembra de Mina?”. Marjane: “Claro. Ela é minha prima”. Avó: “Ela se casou e tem dois filhos. Mas continua tonta como antes. E você se lembra de Shila?”. Marjane: “Claro!”. Avó: “Ficou um bagulho. Tem milhares de pelos no rosto. Parece um gorila!”. Marjane ri. Avó: “E você se lembra de Modjeh?”. Marjane: “Vovó, eu me lembro de todos!”. Avó: “Ela se divorciou. Parece que o bilau dele era pequeno. Ao menos é o que Shahri diz. Ela contou a Mehri, que me contou. Mas você vai ver todo mundo. Marjane se assusta: “Oh, não!”.

Conforme Marjane retoma o contato com seus amigos e compatriotas, ela passa a ter maior dimensão do saldo pós-guerra. Ao conversar com os iranianos, ela constata um *ethos* coletivo,

⁸⁸ “Saddam foi financiado por vários governos árabes e por outros países ocidentais, como os EUA. Mas a guerra não trouxe vencedores e terminou com mais de um milhão de mortos” (Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/internacional,revolucao-iraniana-mudou-mapa-politico-na-regiao-dizem-analistas,321918,0.htm>>. Acesso em: 14 set. 2013).

marcado pela ignorância e opressão de seu povo, prisioneiro em seu próprio país e submisso às ideologias islâmicas.

Marjane reencontra um amigo de infância, mutilado, em uma cadeira de rodas. Esse confronto com a nova realidade revela sentimento de culpa e crise identitária. Marjane entra em depressão e busca ajuda psiquiátrica, em vão. Ao som de música ao estilo expressionista, ela chora e observa os frascos de remédios sobre a mesa. A tentativa de suicídio é representada visualmente por medicamentos e frascos deslizando sobre o fundo preto da tela, seguido de um movimento de câmera, em *zoom-out*, revelando, desde os remédios no chão, ao desfalecimento de Marjane sobre a cama.

A sequência da depressão à tentativa de suicídio dura 1 minuto e 23 segundos, somente com trilha sonora e nenhuma voz em *off*. Nesse episódio, Marjane evidencia sua dificuldade em lembrar e registrar sua situação. É quando os papéis de “autor-indivíduo” e “autor-escritor” (como já se definiu neste trabalho) misturam-se.

O conflito interior de Marjane é representado pelo codiretor, Vincent Paronnaud, em tons de preto e cinza (FIG. 60).

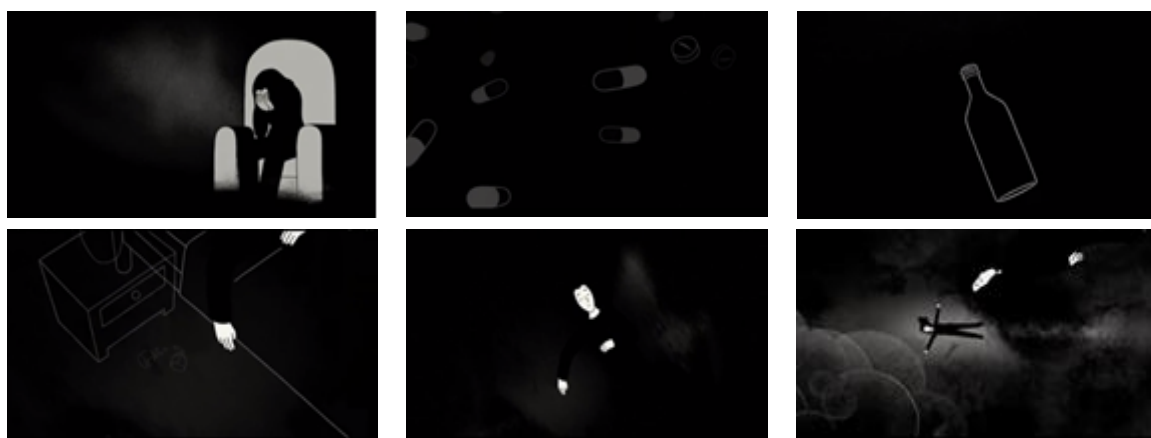


FIGURA 60 - Fotogramas do filme *Persépolis*

O encontro com “Deus” ilumina a cena e reforça o *ethos* da religiosidade de Marjane. O aparecimento de Karl Marx, ao lado de Deus, ratifica a simpatia de Marjane pelo comunismo, mesmo que o discurso do governo faça crer no contrário (FIG. 61).



FIGURA 61 - Fotogramas do filme *Persépolis*

As imagens se referem à seguinte cena: de 1h9min3s a 1h9min26s - Deus sopra Marjie, que sai voando de sua mão. Karl Marx: “Não se esqueça. A luta continua!”. “Deus” repete o bordão comunista: “É, a luta continua!”.

A reação de Marjane reforça seu *ethos* de roqueira, e ela acorda do coma, ao som de *Eye of the tiger* (do grupo *Survivor*).⁸⁹ Ela canta e dança durante cenas cotidianas, tais como tomar banho, depilar as pernas e ir à escola (FIG. 62). E, aqui, *Persépolis* utiliza-se da metalinguagem (outra das características da pós-modernidade), fazendo alusão a dois filmes: *Rocky III* (EUA, 1982), de Sylvester Stallone, com sua música-tema indicada ao Oscar, e característicos gestos de luta; além de *Flashdance* (EUA, 1983), de Adrian Lyne, com sua dança, em que Marjane procura imitar a protagonista.

O cinema de animação [...] procura igualmente as suas fontes no cinema em filmagem real, esse irmão mais velho e conhecido do grande público, até pela televisão e pela cultura popular. Um animador, além de conhecer o trabalho dos seus colegas, tem prazer em citar muitas obras em filmagem real. Não se deve perder de vista a dimensão econômica nessa corrida pós-moderna ao piscar de olhos “esperto” em filmes que digerem, através da paródia ou do pastiche, a quase totalidade dos gêneros preexistentes (DENIS, 2010, p. 196).

⁸⁹ Cujas letra diz (tradução nossa): “Crescendo, de volta às ruas / Aproveitei meu tempo, aproveitei minhas chances / Percorri um longo caminho e agora estou de volta / Só um homem e sua vontade de sobreviver / Muitas vezes, acontece tão rápido / Você troca sua paixão por glória / Não deixe de lado seus sonhos do passado / Você deve lutar para mantê-los vivos / É o olho do tigre; é a emoção da luta / Crescendo ao nível do desafio do nosso rival / E o último sobrevivente conhecido / Persegue sua presa à noite / E olha para todos nós com o olho do tigre / Cara a cara, no meio da batalha / Mantendo-se firme; mantendo-se faminto / Eles criam dificuldades e ainda vamos à luta / Para vencer, com a habilidade de sobreviver / É o olho do tigre; é a emoção da luta / Crescendo, direto ao topo / Tive a coragem; conquistei a glória / Percorri um longo caminho e agora eu não vou parar / Só um homem e sua vontade de sobreviver / É o olho do tigre; é a emoção da luta”. [*Risin’ up, back on the street / Did my time, took my chances / Went the distance now I’m back on my feet / Just a man and his will to survive / So many times it happens too fast / You trade your passion for glory / Don’t lose your grip on the dreams of the past / You must fight just to keep them alive / It’s the eye of the tiger / It’s the thrill of the fight / Rising up to the challenge of our rival / And the last known survivor / Stalks his prey in the night / And he’s watching us all / With the eye of the tiger / Face to face, out in the heat / Hangin’ tough, stayin’ hungry / They stack the odds still we take to the street / For the kill, with the skill to survive / It’s the eye of the tiger / It’s the thrill of the fight / Risin’ up, straight to the top / Had the guts, got the glory / Went the distance, now I’m not gonna stop / Just a man and his will to survive / It’s the eye of the tiger / It’s the thrill of the fight.*]

Verifica-se, entretanto, com os filmes citados, um caráter de homenagem que ajuda a traduzir o estado de espírito da protagonista, ao mesmo tempo em que revela sua definitiva influência do mundo ocidental na época narrada. Como afirma Umberto Eco: “Típica da literatura e da arte dita pós-moderna [...] é a citação entre aspas, de modo que o leitor não presta atenção ao conteúdo da citação, mas sim ao modo pelo qual a citação é introduzida na trama de um texto diferente, e para dar lugar a um texto diferente” (ECO, 1989, p. 131).

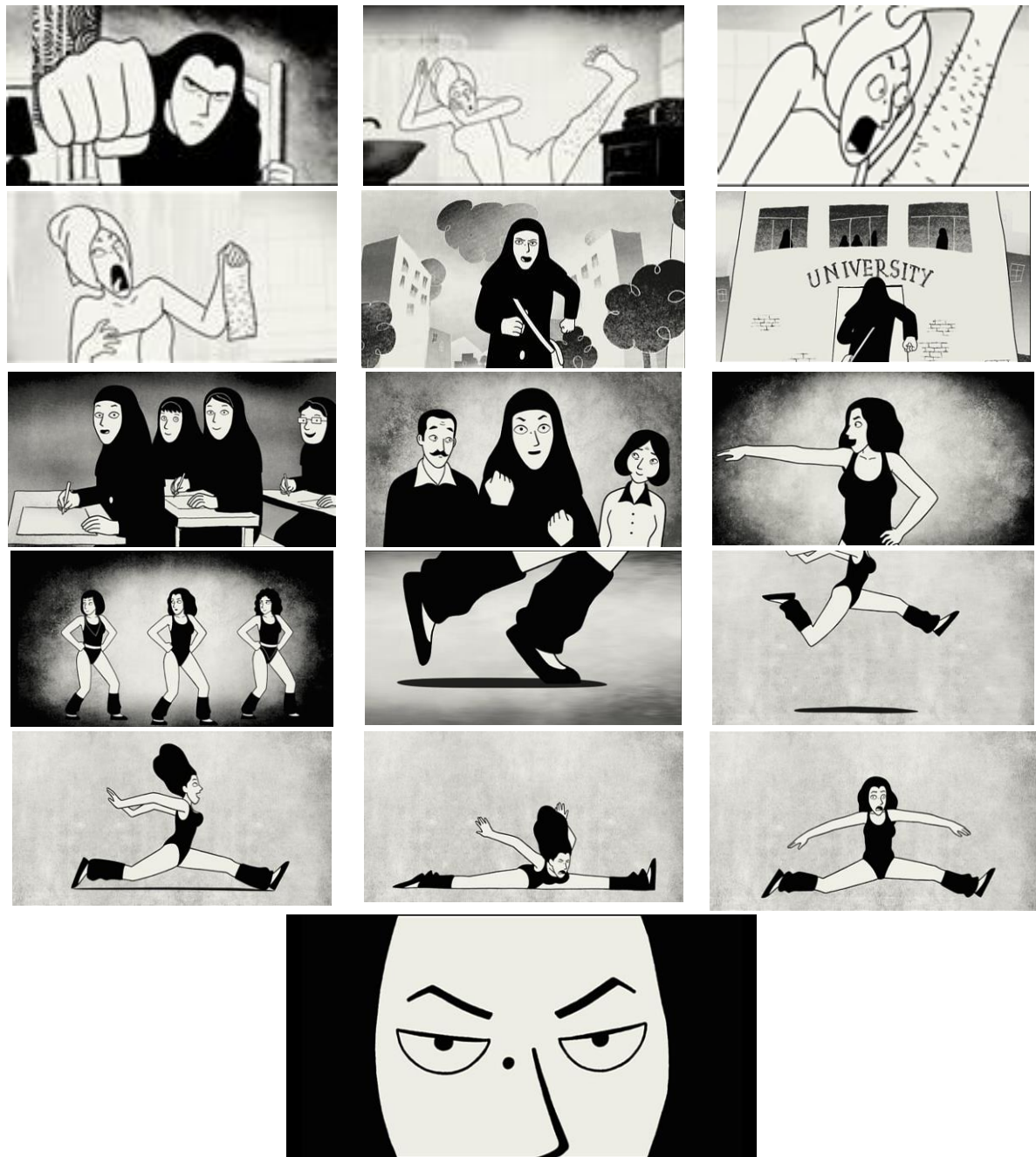


FIGURA 62 - Fotogramas do filme *Persépolis*

De volta à realidade de seu país, Marjane/roteirista/diretora apresenta algumas situações que, novamente, podem não ter ocorrido na vida real, mas revelam a “realidade” de seu *ethos* individual, bem como o *ethos* da mulher iraniana, como nos exemplos a seguir:

a) *Ethos* coletivo

Mesmo com a submissão e privações impostas ao sexo feminino, cristalizadas pelo islamismo, a mulher iraniana não perde sua vaidade. Apesar da aversão político-religiosa ao mundo ocidental, seu padrão de beleza busca referências na cultura ocidental.

1h10min33s - *Lettering*: “Teerã - 1992” - Rua/Dia - Marjane anda pelas ruas, ao lado de duas amigas. Amiga 1: “Caramba, estou faminta!”. Marjane: “O que foi? Não comeu?”. Amiga 2: “A tonta está fazendo dieta!”. Marjane: “Você está louca? Está ótima assim!”. Amiga 2: “A prima mandou uma Vogue para ela. Não pára de ler o tempo todo!”.

b) *Ethos* individual

Marjane/roteirista/diretora também se mostra bem humorada, por meio de sua personagem, bem como pela retomada constante de situações cômicas no filme (FIG. 63). Assim, Marjane reforça seu *ethos*, revelado desde a infância.

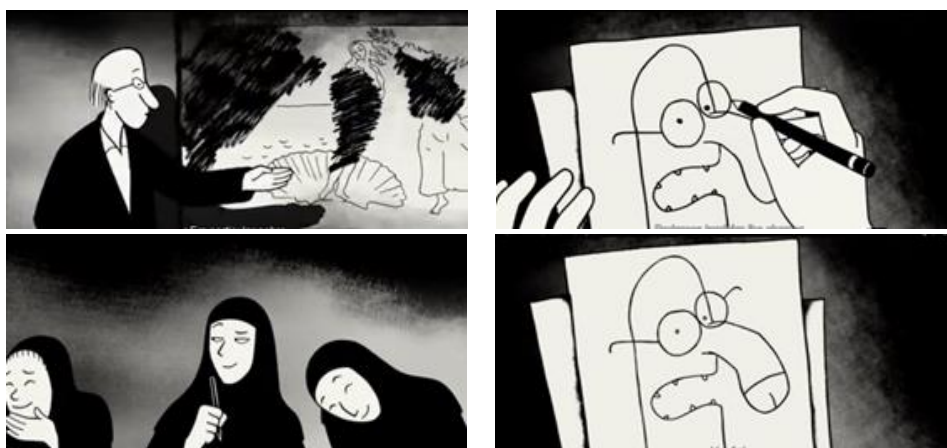


FIGURA 63 - Fotogramas do filme *Persépolis*

As imagens se referem à seguinte cena: sala de aula/Int. - 1h10min57s - Professor: “Agora, vamos falar de Botticelli. Em particular, de *O Nascimento de Vênus*”. O professor aponta para o quadro: “Também podemos considerar esta obra: *A Primavera...*”. Marjane desenha um boneco narigudo. “Como outra alegoria de Botticelli, exibida na Galeria degli Uffizi.” Marjane termina o desenho, fazendo do nariz um formato fálico. As duas amigas riem. Professor: “Ei, você aí! Posso saber por que estão rindo?”.

Com humor, que também lhe é característico, Marjane/personagem dirige um carro, com duas amigas a bordo e propõe: (1h11min19s - Rua/Ext.) Marjane: “Querem apostar como eu tiro o véu entre a Vanak e a Mirdamad?”. Amiga 1: “Claro!”. Marjane: “Vamos! Quanto? Aposto 400 tomans!”. Amiga 2: “Fechado!”. Marjane tira o véu, sorri, e as amigas gritam de alegria. Carro passa correndo por homem que só houve os gritos e não entende nada.

Enfim, durante seu retorno ao Irã, mesmo após um período na Áustria, Marjane ratifica seu *ethos* e, ao encontrar seu país e seu povo em uma situação pior, seu conflito interno se intensifica. Ainda assim, Marjane luta para ficar em seu país: (1h17min36s - Rua/Ext.) Marjane, em *off*, fala com o namorado: “Não tenho vontade de ir embora!”. Namorado: “Ainda sente nostalgia. Logo, vai se cansar das pessoas se metendo na sua vida!”. Marjane: “Talvez, mas no Ocidente você pode morrer na rua e ninguém liga!”.

De volta ao Irã, Marjane passa por diversas situações: estuda, vai para a delegacia (por ter andado de mãos dadas com o namorado); conversa constantemente com a avó, com quem se identifica; casa-se e, um ano depois, divorcia-se; participa de festas clandestinas; encontra um amigo de infância que está numa cadeira de rodas; vê um amigo que morre ao fugir da polícia; sente-se constantemente em um cemitério; é assediada com perguntas tolas, segundo ela, sentindo-se uma estranha em seu país (não necessariamente nessa ordem).

E é por causa de seu próprio *ethos* que ela vai embora, novamente. Ela não consegue deixar de se revoltar diante da injustiça (paradoxalmente, tão combatida pelo Alcorão). Ela é autêntica e precisa de liberdade para viver. Marjane segue outros costumes e, por isto, não se adéqua mais ao seu país. Ela absorvera a cultura ocidental e já não é aceita em seu país. Por causa dessa desterritorialização, ela vive sem identidade.

5.3.3 3º ato: *desenlace*

O desenlace é o mais curto dos atos e se trata, no caso, do momento em que Marjane decide ir embora do Irã, definitivamente, para recomeçar sua vida na Europa; dessa vez, na França, onde está até hoje, seguindo o conselho de sua mãe (a 1h26min55s): “Agora, você parte para sempre. É uma mulher livre! O Irã de hoje não é mais para você! Eu a proíbo de voltar!”.

Só assim Marjane consegue seu objetivo principal: a liberdade! No entanto, para isso, ela teve de se afastar de seu país e, conseqüentemente, de sua família (a 1h27min26s): “Nunca mais revi minha avó. Ela morreu pouco tempo depois. A liberdade sempre tem um preço!”.

E quais são as conseqüências dessa conquista, alcançada pela protagonista/indivíduo? Ela deverá sobreviver à crise identitária, à nostalgia, ao sentimento de culpa e ao confinamento, ao exílio. Durante entrevista coletiva, Marjane contou, ao ser questionada sobre quais seriam seus laços com o Irã atual:

Bem... Não. Eu não volto lá. Me disseram: “Se você voltar, não sabemos o que acontecerá”. Porque, no Irã, não há a observância das leis, não é exatamente um Estado de Direito. Então você nunca sabe o que pode acontecer. Sem saber o que pode acontecer e dando tanto valor à minha liberdade, prefiro não voltar lá. Mas os meus laços com o Irã sempre foram e sempre serão profundos. Laços geográficos, a forma como eu me expresso, o meu senso de humor e uma grande parte de mim que tenho de sufocar, senão não daria para conviver com outras pessoas, sempre revivendo o passado e o colocando à frente. Claro, eu sou nostálgica. Ao mesmo tempo, não me permito ficar reclamando dessas coisas; primeiro, por dignidade. Mas seria absurdo e completamente doentio de minha parte, uma pessoa que pode trabalhar na profissão que escolheu... Se eu reclamar, as pessoas no resto do mundo dirão: “Os iranianos não têm a oportunidade de fazer essas coisas. Eles estão morrendo”. Então, meu trabalho é rir, e também fazê-los rir, porque não há nada mais subversivo do que o riso. Você precisa suportar. É isso (DVD 2 - Menu “Coletiva de Imprensa em Cannes”, aos 19min58s).

E o desfecho do filme ratifica a estratégia inicial do roteiro, conhecido como “começo circular”, em que a história se inicia pelo final, narrada em *flashback*. Dessa vez, ela entra na fila do *check-in* e apresenta seu passaporte ao atendente. Assim, ela desembarca na França. O início e o fim dessa lembrança são registrados sob trilha musical de melodia triste, ao estilo expressionista, que é interrompida pelas cores e intervenção do taxista (FIG. 64).



FIGURA 64 - Fotogramas do filme *Persépolis*

As imagens se referem à seguinte cena: Aeroporto/Ext./Noite - 1h28min20s - Motorista do táxi: “Que tempo, hein? De onde você vem?”. Marjane, em *off*: “Do Irã!”.

E assim, Marjane mostra ao espectador que seguiu o conselho do pai, desde a primeira vez que ela saía do Irã: “Nunca esqueça quem você é, e de onde vem!”. A atitude da personagem/roteirista/diretora também revela a obediência à recomendação da avó: “Seja verdadeira consigo mesma!”. O compromisso com a história de suas origens, prometido desde criança ao tio Anouche, foi tanto que culminou em publicações de histórias em quadrinhos e, posteriormente, nesse filme, premiado internacionalmente: (17min33s - Casa/Quarto Marjie) Tio Anouche: “Sabe, estou contando tudo isso porque é importante que você saiba. A memória da família não deve ser perdida. Mesmo não sendo fácil para você. Mesmo sem entender tudo!”. Marjie: “Não se preocupe, tio Anouche. Eu nunca esquecerei!”.

Pode-se dizer que, ao mesmo tempo, o filme é o resultado de uma catarse e de um compromisso familiar e social. Por meio da animação, com suas possibilidades lúdicas e expressivas (em que se destaca também a aproximação ao estilo expressionista), Marjane Satrapi (com auxílio do codiretor Vincent Paronnaud) conta sua triste história de vida,

perpassada por reflexões críticas sobre a realidade de seu país natal, revelando-se uma narrativa envolvente e eficaz ao proposto.

Assim como *Persépolis*, dentro dessa perspectiva de utilizar-se a animação como forma de abrandar a realidade, oferecendo uma possibilidade diferenciada de interpretação de fatos, com base na subjetividade de seu realizador, o filme *Valsa com Bashir* se revela outra obra relevante para análise. No entanto, do ponto de vista da “narrativa de vida”, como a análise fílmica, aplica-se a ambos, busca-se, no capítulo seguinte, uma nova abordagem que transcende o eixo temático e, por isso, pode servir de parâmetro não somente para os objetos de estudo aqui pesquisados, como também aos demais “documentários em animação” contemporâneos.

6 A LIBERDADE EXPRESSIVA DE VALSA COM BASHIR

Valsa com Bashir (*Vals im Bashir*, Israel/França/Alemanha/EUA/Finlândia/Suíça/Bélgica/Austrália, 2008) é um longa-metragem, autobiográfico, em animação, escrito, produzido e dirigido pelo israelense Ari Folman. O filme tem 90 minutos de duração, cuja classificação (na contracapa do DVD) indica “drama/documentário”. Inspirado em fatos reais, *Valsa com Bashir* narra o retorno de um homem a seu próprio passado. O cineasta Folman, veterano da Primeira Guerra do Líbano (1982) (resultado das tensões e conflitos entre árabes e israelenses pela posse do território da Palestina),⁹⁰ encontra um velho amigo que sofre com pesadelos sobre o conflito e começa a imaginar se haveria falhas em suas próprias memórias. Num esforço para descobrir a verdade, ele procura velhos amigos e ousa confrontar-se com os horrores da guerra. “Aclamado como inovador e devastador, *Valsa com Bashir* mistura animação e documentário para criar uma experiência diferente de tudo que você já testemunhou”, informa a sinopse na contracapa do DVD.

Trata-se de uma autobiografia, portanto, da história real do cineasta, narrada por meio da animação. O diretor Folman conta a dificuldade que enfrentou com sua proposta de misturar documentário e animação:

Eu fui bobo ao declarar que era um “documentário animado”, há cinco anos. De muitas maneiras, o negócio do cinema é tão limitado, teimoso e fechado a novas ideias que, quando eu tentei levantar fundo para esse filme, eu procurei a Documentary Funds, e eles disseram: “Se é animado, não pode ser um documentário, certo? As duas coisas não combinam. Procure a Animation Funds”. Eu procurei a Animation, e eles disseram: “Se é documentário não é animado. Volte para a Documentary”. E eu fiquei no meio durante bastante tempo. Tive de correr riscos pessoais para financiar o filme. E agora eu não ligo mais se é rotulado de documentário ou não. Para mim, não é importante (DVD 2 - Menu “Entrevista com o diretor Ari Folman”, aos 58s).

Pela animação, em estilo documental, pode-se dizer, *Valsa com Bashir* provoca reflexão sobre a insanidade de uma guerra; porém, não como o faz a ficção - a exemplo de filmes como *Apocalypse Now* (EUA, 1979), de Francis Ford Coppola -, mas sob o ponto de vista de seres

⁹⁰ “A ocupação israelense sobre a quase totalidade do território palestino obrigou um imenso contingente populacional a buscar refúgio nos países vizinhos. Milhares de palestinos migraram para o sul do Líbano, onde passaram a viver em situação precária [...]” (Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/guerra-no-libano-conflito-envolveu-cristaos-e-muculmanos-do-libano.htm>>. Acesso em: 24 abr. 2014).

humanos (com base em depoimentos reais) obrigados a lutar, a matar e a arriscar suas próprias vidas.

Os libaneses dividiam-se em grupos: cristãos pró-Occidente e islâmicos pró-Síria. Cada um governava sua região de acordo com seus próprios interesses, cobrando tributos e organizando a defesa. O massacre de Sabra e Chatila (campos de refugiados palestinos) foi a resposta das falanges cristãs, apoiadoras pelo governo, ao assassinato de Bashir Gemayel, presidente eleito do Líbano. Israel, que apoiava Bashir e as milícias cristãs, enviou o exército para o Líbano, com a finalidade de matar os civis palestinos, refugiados no oeste do país. Mais de 2 mil palestinos foram mortos. Essa parceria entre Israel, Líbano e cristãos, associada ao assassinato de Bashir Gemayel, bem como o desespero do soldado que atravessou a rua, atirando e enfrentando o fogo cruzado deram origem ao título do filme (FIG. 65).

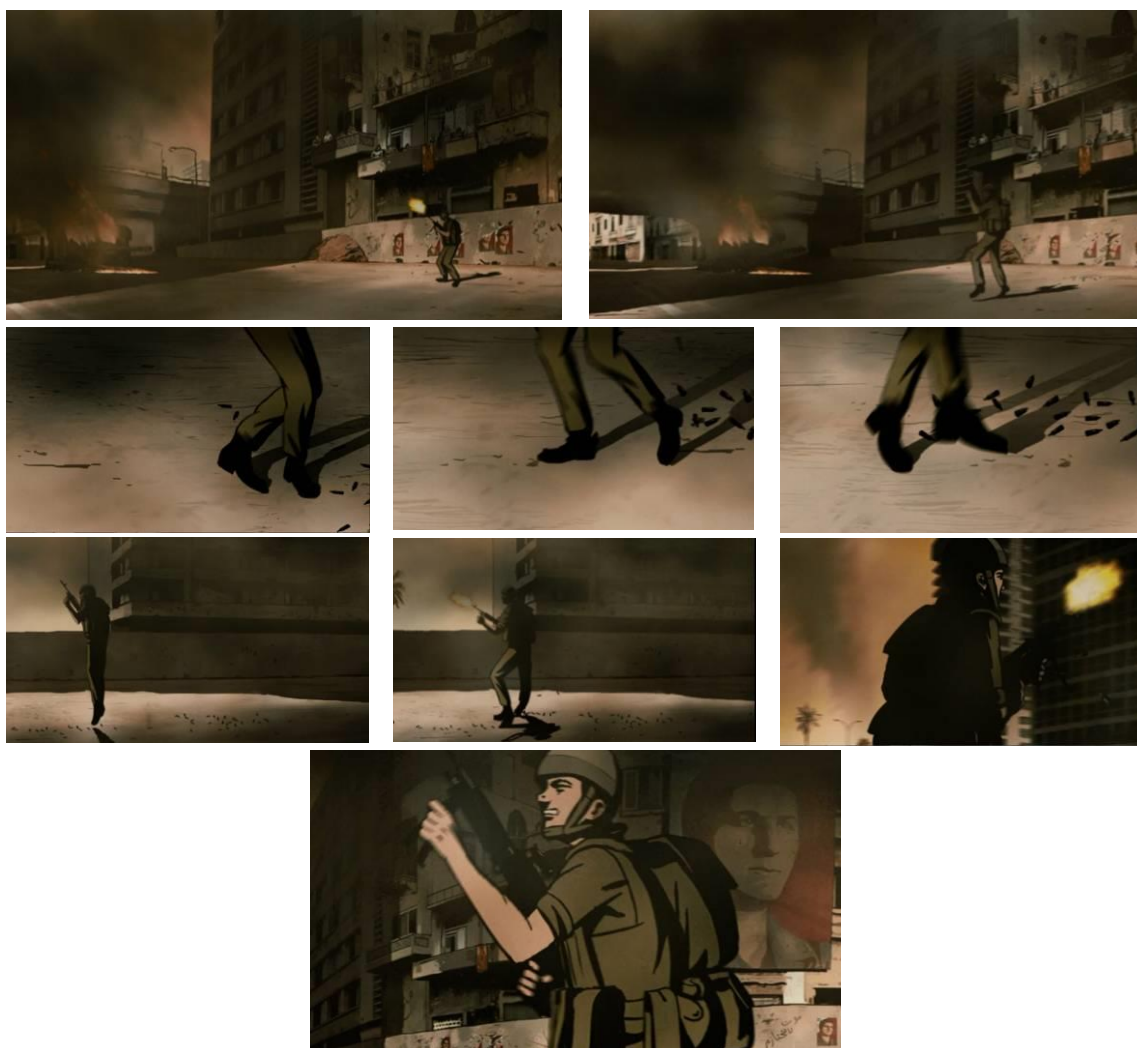


FIGURA 65 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*

O diretor, Ari Folman, explica:

Esta é a cena da valsa. É por causa dela que vem o título do filme *Valsa com Bashir*. Tentei expressar, aqui, a total perda de noção de tempo. Que nós não sabemos, e até eu não sei se esse cara dançou no cruzamento por um segundo, dez segundos, dois minutos, sei lá. Mas pareceu a eternidade. Pareceu que ele ficou no cruzamento eternamente. É claro que dá para ver os espectadores à volta. O público, nas varandas de Beirute, muito típico. E o outro sentido de *Valsa com Bashir*, claro, é o sentido simbólico que lhe diz que nós, israelenses, dançávamos com Bashir Gemayel, com os cristãos do Líbano. E essa dança, é claro, acabou num acontecimento traumático, que foi o massacre nos campos (DVD - Extras: “Comentários do diretor”, aos 59min57s).

E foi justamente a lembrança desse massacre que se apagou da memória de um soldado israelense, o cineasta Ari Folman, que originou o filme.

6.1 Da história de vida ao filme

Ari Folman é um cineasta israelense que, aos 19 anos de idade, é recrutado para lutar na Primeira Guerra do Líbano. Vinte anos depois da guerra, um ex-combatente procura o amigo cineasta para confidenciar um trauma: ele tem pesadelos com os cachorros que fora obrigado a matar durante o conflito. Sem entender como poderia ajudar o amigo, o cineasta começa a questioná-lo (FIG. 66):



FIGURA 66 - Fotograma de *Valsa com Bashir*

A imagem se refere à seguinte cena: Bar/Int. - 5min42s - Cineasta: “Tentou de tudo?”. Boaz: “O quê?”. Cineasta: “Terapia, um psiquiatra, Shiatsu, alguma coisa...”. Boaz: “Não, nada. Tentei você!”. Cineasta: “Sou só um diretor!”. Boaz: “Filmes não são terapêuticos? Você já tratou de tudo em seus filmes, certo?”. Cineasta: “Nada desse tipo.”. Boaz: “Nenhuma memória do Líbano?”. Cineasta: “Não, não mesmo!”. Boaz: “Tem certeza?”. Cineasta: “Não!”. Boaz: “Beirute, Sabra e Chatila?”. Cineasta: “Algo sobre isso?”. Boaz: “Você estava a apenas cem metros do massacre!”. Cineasta: “No máximo 200 ou 300 metros. A verdade é que nada ficou registrado na minha memória”. Boaz: “Sem memórias e sem sonhos? Nunca pensa nisso?”. Cineasta: “Não... não... não...”.

Essa conversa é o suficiente para que Folman reflita e perceba que há falhas em sua memória sobre o massacre de Sabra e Chatila. Esse bloqueio vira uma inquietação que o motiva a investigar o que se passou. Aconselhado por um amigo psicólogo, o diretor procura ex-combatentes que lutaram a seu lado. Ele inicia sua busca e decide transformá-la em filme, como um processo de catarse:

É uma espécie de terapia dinâmica porque, ao invés de sentar-se diante de alguém pagando US\$ 150 por 50 minutos e sentindo-se bem ao sair, você realmente faz coisas. Você viaja, conhece gente. Você as grava. Você ouve o que grava. Você digita, escreve um roteiro. Você filma. Edita. Você lida mesmo com a situação. E esse é um processo de cura, claro (DVD - Extras: “Entrevista com o diretor Ari Folman”, aos 6min20s).

Folman afirma que tomar a decisão de transformar sua história de vida em filme foi mais difícil do que fazê-lo:

Já me perguntaram várias vezes se o processo de fazer o filme era assustador para mim, pois descobriria coisas a meu respeito que não queria saber. Sinceramente, acho que quando eu me decidi a topá-la jornada e fazer o filme, a parte mais fácil foi fazê-lo. Quero dizer, decidir foi bem mais complicado. Depois que eu decidi, mandei ver. E foi muito natural, não havia jeito de pensar, de voltar atrás. Porque eu estava no processo e entrei de cabeça (DVD - Extras: “Comentários do diretor”, aos 11min56s).

A partir daí, o diretor conta como começou o processo de pré-produção:

Primeiro, nós anunciamos na Internet. Estávamos procurando histórias da Primeira Guerra do Líbano. Tivemos a resposta de cem ou mais pessoas que eu achei que estavam ansiosas para que alguém ouvisse suas histórias. Elas estavam esperando como se por alguém que apertasse um botão para que elas liberassem as emoções reprimidas (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, a 1min35s).

Desde o início, Ari Folman deixa claro que seu filme é resultado de sua experiência pessoal: “Não há novidade quanto à política do que houve durante a Guerra do Líbano. E tentei focar numa perspectiva bem pessoal (aos 41min45s). A opção por descartar “o máximo de pontos

de vista possível”⁹¹ justifica-se pela própria natureza de uma autobiografia. Ainda assim, o diretor explica:

Muitas vezes me perguntaram por que eu foquei só no lado israelense, no lado do EDI [Exército de Defesa de Israel] e não ouvi nenhuma versão do outro lado. Eu poderia fazer isso agora, no século XXI, claro. É diferente de 20 anos atrás. Poderia ter abordado um ex-soldado do Líbano e um ex-refugiado da Palestina dos campos, por exemplo, mas, quero dizer, para mim, era essencial manter tudo no nível do soldado comum, sem tentar descobrir como os outros se sentiam. Quero dizer, um dia, espero que os palestinos e libaneses tenham a opção de contar suas histórias, sua visão, e adoraria vê-las. Mas não se pode estar dos dois lados, não se pode contar... Não pode ser o invasor e estar neste exército e aí passar para o outro lado e contar sua história também. Quero dizer, é preciso manter o foco. E eu me mantive focado num nível muito pessoal, na minha história pessoal e na história dos meus amigos, que é grande o bastante para tentar cobrir. Já é pretensioso tentar cobrir esta história como é (DVD - Extras: “Comentários do diretor”, aos 29min45s).

Em busca de sua história e de seu filme, Ari Folman realizou muitas viagens, tanto para encontrar os entrevistados quanto para angariar recursos para sua obra. Ele conta que a escolha pela animação causou estranheza e questionamentos (FIG. 67).



FIGURA 67 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*

As imagens se referem ao seguinte depoimento: “Quando eu iniciei este projeto, tinha 80 mil dólares, para começar. E fiz a cena que você está vendo agora, do helicóptero chegando a Beirute. Era uma cena de três minutos. E eu viajei com ela ao *Hot Docs* de Toronto, um festival de documentário em Toronto, tentando angariar dinheiro para o filme. É um grande acontecimento para documentaristas, o *Hot Docs*. Havia 40 pessoas na mesa. Elas viram a cena que você está vendo agora. Trinta e oito me fizeram uma pergunta: por que animação? Por que não contar essa história com pessoas reais? Eu disse a elas que eram pessoas reais. Só eram desenhadas. Enfim, quando você vê essas pessoas reais na tela, com uma câmera digital ou analógica não importa, sempre vão ser pontos e linhas. Não são pessoas reais que ficam na sua tevê. Então qual o problema de você usar as mesmas vozes e desenhar essas pessoas para a posteridade? Elas são menos reais? Quem disse que essas pessoas são menos reais por serem desenhos? Descobri que a indústria do cinema, em geral, é muito, muito limitada, não está aberta a uma nova dimensão de cinema. Foi difícil para mim. E as únicas pessoas que acreditaram em mim, desde o início, a não ser as de Israel, onde foi bem mais fácil convencer a todos, porque me conheciam... As únicas pessoas foram do *d’Art de France* e os responsáveis por um fundo privado aqui nos EUA, STVI (DVD - Extras: “Comentários do diretor”, aos 53min17s).

⁹¹ De acordo com o já referenciado Doc Comparato (1995, p. 339).

E para “narrar a verdade da forma mais adequada, não a dissimulando por trás de um elegante véu de ficção”, como defendia Flaherty Folman encontrou a animação. Assim, da mesma forma que Flaherty, ele pôde infundir “à realidade o sentido dramático” (*apud* RAMIÓ; THEVENET, 1985, p. 157).

Além da comprovação histórica, a verdade dos fatos é assumida pelo diretor, por meio de seu testemunho autobiográfico: “Meu nome é Ari Folman. E eu sou o responsável pelo filme que vocês vão ver. Como diretor, roteirista, produtor e personagem principal do filme, a responsabilidade é minha” (aos 33s).

E assim, como em *Persépolis* (de acordo com o visto no capítulo 4), o diretor assume diferentes tipos de sujeitos, entre eles: o autor-indivíduo, o autor-escritor, o narrador-historiador e o narrador-contador. Apesar de focar em sua história de vida, Ari Folman fez questão de pontuar as lembranças comuns aos ex-combatentes que entrevistou:

a) Garotos lançando granadas (FIG. 68), cena sobre a qual Folman comenta:

Os garotos com as granadas eram lembranças comuns aos soldados. Foi chocante para nós, tínhamos 20 anos, ver garotos de 8 e 9 anos saindo das árvores nos pomares e atirando em nós. Você nunca está preparado para isso na vida. E a reação também, então... Não chega a ser surpreendente que essas lembranças sejam tão omitidas (DVD - Extras: “Comentários do diretor”, aos 42min35s).



FIGURA 68 - Fotograma de *Valsa com Bashir*, aos 42min30s

b) Cavalos morrendo no hipódromo (FIG. 69), sobre o que Folman revela:

O hipódromo é uma das lembranças comuns que descobrimos na pesquisa. Soldados que voltaram da Primeira Guerra do Líbano lembravam-se mais do hipódromo e dos cavalos de Beirute do que dos seus amigos feridos em batalha. Não sei se posso explicar isso, mas todos os que entrevistamos, que voltaram de Beirute, lembravam-se dos cavalos morrendo no hipódromo. Acho que a imagem foi tão surreal, tão forte, foi tão fora de contexto, em comparação com a dos soldados de ambos os lados... De repente, eram só animais puros, lindos e inocentes que morriam e

ficavam na memória de quem os via durante a guerra. Fiquei surpreso com quantas pessoas entrevistamos que mencionaram isso, várias e várias vezes. Então, tivemos de pôr no filme, no fim das contas (DVD - Extras: “Comentários do diretor”, aos 44min50s).



FIGURA 69 - Fotograma de *Valsa com Bashir*, aos 45min10s

c) Filmes pornôds (FIG. 70), como lembra Folman:

Agora, aqui chegamos à cena pornô. É inacreditável o quanto eu tive discussões difíceis sobre a cena pornô, dentro do estúdio. Quero dizer, o diretor de animação, Yoni Goodman, e eu gostamos do pornô desde o começo. Todos os outros me deram dores de cabeça por causa dela. E realmente não sei por quê. Primeiro, é muito engraçada. Segundo, todos os que voltaram do Líbano lembram-se de sua primeira experiência com filmes pornôds, [...] durante a Guerra do Líbano, já que não tínhamos videocassete, nem reprodutores de vídeo em Israel, em 1982. E no Líbano, quando entramos, todas as casas tinham um videocassete, e muitas casas tinham fitas pornôds. Foi uma experiência que tivemos de colocar no filme. Mas nosso diretor, David Polonsky, foi totalmente contra. Sinceramente, tive de falar com os pais dele antes da estreia, em Israel, para dizer a eles que ele não tinha nada a ver com a cena pornô. Ele nunca viu um filme pornô na vida. Além disso, tínhamos um cara religioso, que se tornou religioso no processo do filme. Então, Yoni teve de trabalhar com isso na surdina. Mas, nos EUA, temos uma versão especial para a tevê, uma versão censurada em que todas as pessoas que participam do pornô usam roupas de banho especiais *Speedo*, com a bandeira dos EUA. Não é piada. Você vai ver na tela (DVD - Extras: “Comentários do diretor”, aos 50min33s).



FIGURA 70 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*, aos 50min53s e 51min, respectivamente

d) Jornalista que cobriu a Primeira Guerra do Líbano, caminhando pelas ruas de Beirute, em meio ao fogo cruzado (FIG. 71).



FIGURA 71 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*, aos 56min54s e 57min4s, respectivamente

No filme, ao narrar a experiência do jornalista Ron Ben-Yishai, Ari Folman o compara ao *Superman*:

O cara que vai aparecer agora é Ron Ben-Yishai, o jornalista super-herói. Acho que todos os países têm um jornalista assim, que vai para a guerra e é como se desejasse morrer porque está sempre no meio das batalhas. Fazem transmissões ao vivo na tevê, com balas voando pela cabeça do cara. Acho que todos os países têm essa espécie de super-herói. E este é nosso super-herói, Ron Ben-Yishai. Ele é uma figura e tanto, devo dizer. Ele é muito corajoso, tanto, que é inacreditável, quando vemos a ação real, o modo como ele age no campo de batalha, em uma via que dava direto na Rua Hamra, no bairro de Hamra, em Beirute Ocidental. E ele também é uma lembrança muito comum a vários soldados que voltaram do Líbano. Lembram-se dele numa situação bizarra pela qual passavam. Ele andava como se estivesse na praia, como se nada acontecesse. Outro detalhe é que ele é um ótimo e talentoso contador de histórias. Porque contou essa história tantas vezes e escreveu um livro a respeito que só... É como uma música, sabe? É como poesia. Está tudo escrito no cérebro dele, tão bem editado, tão bem que ele só precisou vir ao estúdio e por tudo para fora (DVD - Extras: “Comentários do diretor”, aos 56min9s).

Em *Valsa com Bashir*, o próprio jornalista conta (FIG. 72).



FIGURA 72 - Fotograma de *Valsa com Bashir*, aos 57min14s

A imagem se refere à seguinte cena: 57min11s - Estúdio/Int. - Ron Ben-Yishai: “Era um grande cruzamento. Uma das vias levava direto para a Rua Hamra, para o

distrito de Hamra, no oeste de Beirute. Eu me lembro do ruído seco como um chiado. Eles estavam disparando vários lança-granadas, e pareciam com índios disparando seus arcos”. Ron Ben, em *off*, sobre imagens dele passando pelas ruas com seu cinegrafista: “Antes que uma granada exploda, você ouve aquele chiado. Você não escuta a explosão”. Ron Ben em cena, novamente: “Só o chiado e então as paredes desabando. Durante isso, civis são vistos nas sacadas: mulheres, crianças e idosos vendo aquilo como se fosse um filme”. Som de *rock* misturado com barulhos de bombas e imagens da cidade sendo destruída. Ron Ben-Yishai: “Eles disparam em nós de todos os lados. E não podemos avançar...”.

E assim, com essas quatro lembranças recorrentes aos ex-combatentes, Folman ilustra e narra o que observou em sua pesquisa.

6.2 Animação como opção técnica, narrativa e estética

A partir do trauma do amigo Boaz, que também lutou na Primeira Guerra do Líbano, o cineasta e ex-combatente de guerra, Folman, despertou para seus próprios traumas. “E o filme é, principalmente, uma viagem no tempo, para ver o que eu perdi”, comenta o diretor (aos 21min40s). Retoma-se, aqui, um trecho já citado, para justificar a opção estética: “Guerra, em geral, que deve ser a coisa mais surreal da Terra. A única forma de combinar tudo isso junto e contar tudo numa história só seria por meio da animação. Isso me deu liberdade total, como cineasta” (aos 5min4s).

Valsa com Bashir (2008) rechaçou as premissas do documentário moderno: em vez de imagens *in loco* e som direto, o diretor levou os entrevistados para o estúdio e substituiu suas imagens por animação, como conta Ari Folman:

Todo o filme foi filmado, primeiro, em vídeo, no estúdio, porque eu pensei que o ouvido humano não toleraria bem sons de locações em animação. Estamos acostumados aos filmes da Disney, lindos, com som claríssimo. E precisamos desse som claríssimo. Então, por exemplo, esta cena no carro... (FIG. 73) Eu estava sentado numa cadeira; Carmi estava em outra, ao meu lado. Ele segurava um volante de plástico, do meu filho. E fingíamos estar num carro. A entrevista toda foi feita assim. Aí, pegamos só o som. E desenhamos a cena do zero (Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 12min30s).



FIGURA 73 - Fotograma de *Valsa com Bashir*

E assim ocorreu com os demais entrevistados, como conta o diretor: “Filmamos tudo, as entrevistas inteiras, no estúdio, um estúdio à prova de som. Tudo o que pudemos dramatizar no estúdio nós o fizemos” (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, aos 2min8s). Entretanto, apesar de admitir a produção das entrevistas em estúdio, Folman faz questão de ressaltar que não houve “rotoscopia”, a técnica inventada pelos irmãos Max e Dave Fleischer, em 1915: “Uma sequência de imagens reais pré-filmadas era projetada *frame a frame* (como um projetor de *slides*) numa chapa de vidro, permitindo que se decalcasse para o papel ou acetato a parte da imagem que se desejasse” (LUCENA JÚNIOR, 2005, p. 69):

Não tem rotoscópio aqui. Rotoscópio é um processo onde você pega o vídeo e desenha por cima dele. Não tem rotoscópio. Se você disser aos meus animadores que é um filme com rotoscópio, eles podem se suicidar. Então, por favor, não diga. É tudo feito do zero. O vídeo e o som são só referências para o processo de animação (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 13min15s).

É interessante perceber que, no caso, a rotoscopia poderia até oferecer, em certo sentido, uma aproximação maior do “real”, por tratar-se de “um engenhoso artifício para se obter movimentos realistas no desenho”, como afirma Lucena Júnior (2005, p. 69): a animação usada como um recurso dramático a interferir na filmagem ao vivo, possibilitando uma visão subjetiva da realidade, como ocorre em alguns filmes que utilizam rotoscopia digital, como os de Richard Linklater, *Waking life* (EUA, 2001)⁹² ou *O homem duplo* (*A scanner darkly*, EUA, 2006).⁹³

⁹² “This film holds the record for being the very first digitally rotoscoped animated feature. [...] The whole film was shot and edited into a complete live-action version before animation began. [...] Shot entirely on video cameras, mostly handheld, then rotoscope-animated on Mac G4 computers and later transferred to 35 mm film. [...] The movie took 3 weeks to shoot and another 3 weeks to edit using Final Cut Pro. It also took 15 months to

Entretanto se verifica a preocupação dos realizadores de *Valsa com Bashir* em afirmar a criação do movimento, em vez de meramente “copiá-lo”, por meio de roscopia.⁹⁴ O diretor de animação, Yoni Goodman, confirma:

Quando você cria a animação do nada, você inventa o movimento. Você usa a referência para conseguir o movimento certo. Mas existe algo meio humilhante quando você faz uma animação, e as pessoas lhe dizem: “Oh, você usou roscopia”. Nada de roscopia neste filme. Nada mesmo! (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, a 1min7s).

Ari Folman conta que, somente depois do vídeo, iniciaram-se os desenhos (FIG. 74):

Desenhamos o filme da estaca zero, de acordo com o vídeo. Não do vídeo... Significa que fizemos *storyboards* a partir do vídeo e, depois de feitos, nós os utilizamos em um movimento básico. Isso nos daria o *storyboard* animado. Nos Estados Unidos, chamariam de *videoboard* (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, aos 3min38s).⁹⁵

animate” (Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0243017/trivia?ref_=tt_trv_trv>. Acesso em: 13 maio 2014). [“Este filme detém o recorde de ser o primeiro longa-metragem animado digitalmente com o recurso da roscopia. [...] Todo o filme foi filmado e editado em uma versão completa em *live-action* antes de a animação começar. [...] Filmado inteiramente com câmeras de vídeo, principalmente de mão, seguida de animação por roscopia, em computadores Mac G4 e, posteriormente, transferido para película de 35 milímetros. [...] Levaram-se três semanas para filmar e mais três semanas para editar, usando o Final Cut Pro. Foram necessários também 15 meses para animar.”].

⁹³ “According to director Richard Linklater, filming was completed in 23 days; the animation process took 18 months. [...] After the movie was shot, it was then edited and picture was locked before it arrived to the animators. Animators were in post-production for roughly a year and a half” (Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0405296/trivia?ref_=tt_trv_trv>. Acesso em: 13 maio 2014). [“De acordo com o diretor Richard Linklater, a filmagem foi concluída em 23 dias; o processo de animação levou 18 meses. [...] Depois que foi filmado, foi editado e concluído antes que chegasse aos animadores. Os animadores realizaram a pós-produção por cerca de um ano e meio.”].

⁹⁴ O grupo de animadores nega, veementemente, o uso da roscopia, como se essa técnica inviabilizasse ou diminuísse o processo de criação.

⁹⁵ Logo na primeira frase, o diretor, Ari Folman, entra em contradição, pois o fato de a equipe ter gravado imagens prévias, em vídeo, ainda que não tenha sido realizada a roscopia com base nesse material, a imagem animada não partiu da “estaca zero”, como afirma.

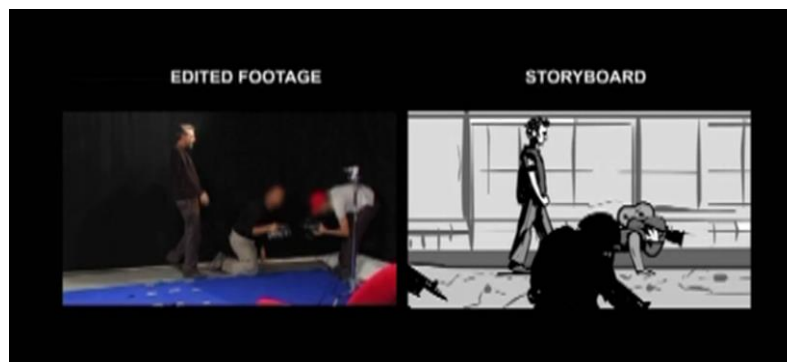
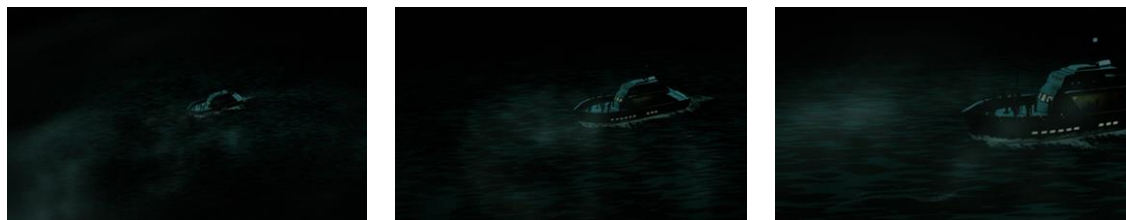


FIGURA 74 - Fotogramas do DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”

O diretor de animação, Yoni Goodman, conta (aos 4min3s) que o *storyboard* animado foi feito, especificamente, para conferir os movimentos básicos do personagem. Segundo ele, praticamente todo o trabalho dos animadores foi baseado no *storyboard* animado, e não mais no vídeo, como referência para o movimento da figura.

6.2.1 O processo de animação

Valsa com Bashir mistura presente e *flashbacks*, bem como as técnicas de 2D e 3D em animação. A maior parte da técnica é bidimensional. A animação em 3D ocorre somente em tomadas panorâmicas e de movimentos, como nos exemplos a seguir.

a) *Pan-travelling* (FIG. 75)FIGURA 75 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*, a partir de 14min59sb) *Zoom-in/travelling* (FIG. 76)FIGURA 76 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*, a partir de 15min17s

A maior parte do filme foi realizada com animação em cortes, como o diretor explica (FIG. 77):

Tentando entender o que é, em geral, animação em cortes no filme, você vê os personagens, e cada um deles é dividido em partes. Por exemplo, o rosto de Carmi seria dividido em oito partes, e cada parte seria dividida em outras 15 partes. Depois, eles precisam dar os comandos ao *software* do computador de como mover todas as partes simultaneamente. Esse é um jeito muito ilustrativo de explicar tudo. E só depois de um tempo, você vê se o movim... Depois de segundos de animação você vê se o movimento realmente funciona, ou se você tem de voltar e refazê-lo do zero. É uma técnica muito específica. Yoni Goodman, o diretor de animação, desenvolveu a técnica ao extremo porque, quero dizer, o *software* é... Todos podem comprar, e você pode fazer isso. Mas o que pegaram desta casa... O *software* das crianças é incrível. E acho que Yoni desenvolveu esta técnica com base nas suas qualificações e no que ele podia fazer. Mas os outros animadores demoraram muito a se adaptar a esse tipo de filme. E foi muito difícil para eles (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 16min19s).



FIGURA 77 - Fotogramas de *Valsa com Bashir* (16min11s e 16min19s) referentes ao comentário do diretor

Ari Folman ainda explica como foi o processo de animação das faces dos personagens (FIG. 78):

Se quiser transformá-la em uma cena de animação, você terá de... Por isso se chama *cut out*. Cortar alguma coisa em oito pedaços diferentes. E cada um deles em outros quinze pedaços. Oito vezes quinze, dá quanto? Cento e vinte pedaços. E aí você dá ao computador, ao *software*, a ordem de como mexer esses 120 fragmentos no rosto (DVD - Extras: “Soldados surreais: *o making of* de *Valsa com Bashir*”, a partir de 4min28s).



FIGURA 78 - Fotogramas referentes ao comentário do diretor

As possibilidades da animação em cortes são ressaltadas pelo diretor (FIG. 79):

Adoro o *design* da primavera na Holanda. De novo, eu adoro, porque dá para ver a simplicidade real da animação em cortes. Dá para ver as camadas que David pôs aqui, o pequeno rio, a grama, as flores [...]. Dá para ver que há camadas sobrepostas. E eu acho isso mágico, porque é muito simples (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, a 1min3s).



FIGURA 79 - Fotograma de *Valsa com Bashir*, a 1h55s

Folman conta que “o filme tinha cerca de 3.500 quadros, quadros-chave que foram desenhados para a animação” (aos 34min40s). Desses, pelos menos 2.500 foram desenhados pela mesma pessoa: o diretor de arte e ilustrador, David Polonski.

O diretor de animação, Yoni Goodman, conta que toda a técnica foi desenvolvida pela própria equipe. Portanto cada cena representava um desafio: “E não tínhamos exatamente uma infraestrutura em Israel e, portanto, ninguém a quem perguntar: ‘Como se faz isto? Como se faz aquilo?’” (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, a partir de 2min33s).

Ari Folman afirma que outra dificuldade foi o tamanho da equipe, numa produção independente, o “segundo filme de animação israelense”:

Lembro que, um dia, no estúdio, nós vimos *Procurando Nemo* [*Finding Nemo*, EUA, 2003, de Andrew Stanton e Lee Unkrich], o filme da Pixar. Vimos os créditos finais e havia 40 pessoas responsáveis pela iluminação do filme. Nós rimos tanto, porque eles tinham 40 pessoas responsáveis pela iluminação e nós tínhamos oito pessoas fazendo o filme todo. Só para você ver a proporção do nosso estúdio. Quero dizer, é o segundo filme de animação israelense lançado. O primeiro foi em 1961. Era um filme de *stop motion*. Eu nunca vi. E o pessoal que trabalhou em *Valsa com Bashir* fazia filmes infantis, curtas de um a dois minutos. E foi uma experiência incrível para eles fazer um filme de longa-metragem, sem dúvida. Mas prometemos que, no próximo filme, teremos 15 animadores. Vamos quebrar o recorde! (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 48min48s).

Segundo Folman, as cenas com pouca ação foram as mais difíceis de produzir:

Quanto mais movimento tiver, tiroteios, movimentos bruscos, mais fácil será de fazer. E as coisas básicas, como um cara andando na praia bem devagar é a coisa mais complicada de ser feita com essa técnica. [...] Quero dizer, a melhor forma de fazer isso, claro, seria via animação clássica, mas aí você não completaria esse tipo de filme com o orçamento que nós tínhamos (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 19min46s).

Outro problema enfrentado pela equipe foi tornar a expressão humana a mais natural possível.

O diretor de animação, Yoni Goodman, conta:

Nós usamos pedaços gerados por computador, utilizando *Flash*. Você pega as peças prontas e as move. Mas a dificuldade dessa técnica é que faz tudo parecer rígido. O que nós fizemos, além de apenas mover as peças, foi dividir cada peça de uma forma diferente, usando uma hierarquia interna, em mais peças (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, a partir de 4min3s).

Apesar de toda dificuldade técnica e orçamentária (o orçamento foi de US\$ 1,5 milhão),⁹⁶ *Valsa com Bashir* foi o primeiro filme de animação a ser indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro.⁹⁷ O sucesso e a boa recepção abriram espaço para Ari Folman permanecer no campo do documentário em animação. Em 2014, segundo o jornal britânico *The Guardian* (citado por *O Globo*), o diretor iniciou seu novo projeto: produzir um filme, em animação, sobre a história de Anne Frank, judia alemã, vítima do Holocausto, morta aos 15 anos, em 1945. “Levar Anne Frank a todas as telas é uma oportunidade fantástica e um desafio”, disse Folman. “Existe uma necessidade de um material novo para que a memória dela fique viva para as novas gerações” (HISTÓRIA..., 2013). O roteiro será baseado na obra *O diário de Anne Frank* (1947). Nesse sentido, verifica-se o interesse do autor em utilizar a animação como recurso expressivo e diferencial para sua própria abordagem da realidade.

Entretanto *Valsa com Bashir* foi realizado num processo de construção conjunta, em que o diretor procurou dar liberdade aos artistas na criação de algumas cenas, como Folman relata (FIG. 80):

O *design* básico do filme... Eu fiquei obcecado por torná-lo o mais realista possível, porque achei que fosse crucial que os personagens parecessem reais, senão o público não se ligaria emocionalmente a eles. Mas, por exemplo, nas sequências de sonho, como esta, dei aos *designers* bem mais liberdade para fazer o que quisessem em termos de cores, proporções [...] (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 17min48s).⁹⁸



FIGURA 80 - Fotografia de *Valsa com Bashir*, aos 17min38s, referente ao comentário do diretor

⁹⁶ Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-125077/curiosidades/>>; <<http://mkmouse.com.br/sinopses/ValsacomBashir2008.pdf>>; <<http://brazilianpost.org/1984/28/05/2009/valsa-com-bashir-waltz-with-bashir-2008/>>. Acesso em: 4 maio 2014.

⁹⁷ Disponível em: <<http://cinpop.virgula.uol.com.br/criticas/valsacombashir.htm>>. Acesso em: 2 fev. 2014.

⁹⁸ Questiona-se, aqui, o efeito de um desenho realista como forma “crucial” de ligar o público, emocionalmente, aos personagens de um documentário em animação, como acredita o diretor, Ari Folman. Caso contrário, o filme analisado anteriormente, *Persépolis*, seria menos realista por não ter um *design* de personagens tão naturalista, o que não é verdade. A sequência em que Marjane descreve sua puberdade é um exemplo (*vide* FIG. 54).

As cenas de sonho ou alucinação também foram resultantes da colaboração criativa dos ilustradores, tanto em relação às cores quanto às proporções e demais aspectos (FIG. 81).



FIGURA 81 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*, aos 18min35s, 18min54s e 19min12s

As demais cenas, no entanto, principalmente no que tange à utilização das cores, foram acompanhadas pelo diretor Folman, que procurou transmitir sua visão, como conta (FIG. 82):

Os 18 minutos, falando sobre o massacre nos acampamentos, é onde aplicamos um desenho melancólico, em termos de cor. É monocromático, passando do laranja para o negro. Não há cores intermediárias. E foi feito para conferir uma atmosfera lúgubre ou impressão, para a plateia, levando-a por todo o caminho para a parte real do fim (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, aos 8min57s).



FIGURA 82 - Fotograma de *Valsa com Bashir*, reproduzido no DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, aos 8min59s, referente ao depoimento do diretor

Dessa forma, o *design* foi mantido até o final, e as cores foram mais uma forma de garantir a tonalidade emocional das cenas, como revela Folman (FIG. 83):

Bem, aqui chegamos à última parte do filme. Chamamos de documentário pesado. Veja que o cenário mudou. Os *designs* de Beirute são monocromáticos, vão do laranja ao preto. E, então, as pessoas são entrevistadas no estúdio, como se fosse uma sessão de um documentário. Claro, o *design* que escolhemos aqui, em termos, foi criado com uma atmosfera sombria e melancólica, muito deprimente, indo para o final, que é o massacre (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 6min7s).



FIGURA 83 - Fotograma de *Valsa com Bashir* referente ao depoimento do diretor

Quanto ao *design* dos personagens, o diretor de arte e ilustrador, David Polonski (que desenhou 75% do filme), afirma: “Sabemos que o desenho e os personagens têm de ser razoavelmente realistas. Você não pode se impor ou impor a sua opinião aos personagens e às pessoas. E é preciso manter a plateia ligada emocionalmente aos personagens” (DVD - Extras: “Soldados surreais: o *making of* de *Valsa com Bashir*”, aos 5min47s).

Mas os desafios para produzir *slow-motion* dificultaram dar maior naturalidade aos movimentos: “Nós decidimos não tentar imitar os movimentos reais, mas considerar como se fosse o movimento que as pessoas no filme fariam”, conta Folman (aos 7min41s). Com um baixo orçamento, a solução foi realizar cenas mais lentas, mesmo sendo bastante trabalhoso, segundo o método que utilizaram.

6.2.2 *Influência*

Ari Folman, o diretor, admite a influência externa para reforçar suas características pessoais: “Para mim, essa cena (FIG. 84), mais do que qualquer outra, tem uma certa relação com a animação japonesa. Sempre que a vejo, ela me faz lembrar da animação japonesa da qual sou admirador confesso, em termos do *design*, do movimento dos personagens” (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 6min45s).

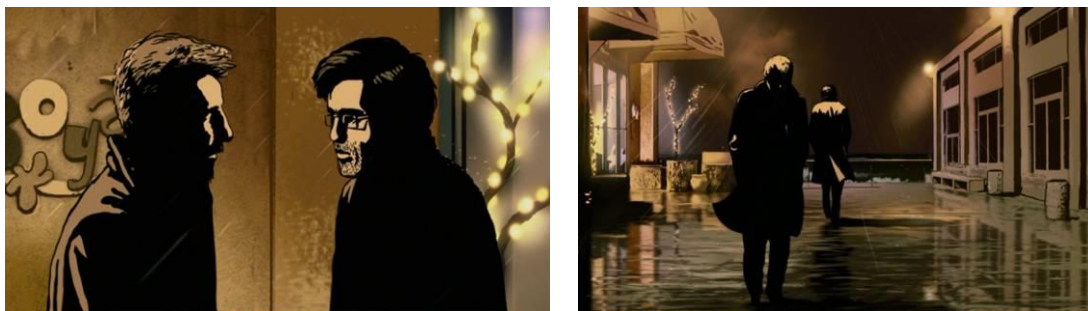


FIGURA 84 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*, aos 6min48s e aos 6min57s

A *animé*⁹⁹ caracteriza-se pela estética, próxima do desenho *mangá* (quadrinhos japoneses),¹⁰⁰ e pelos movimentos, constantemente interrompidos por longas projeções de imagens estáticas, que estabelecem um diferencial na ilusão de movimento. Lamarre ressalta a característica

⁹⁹ A palavra *animé* tem sentido controverso. Para os japoneses, é a animação, em geral, produzida ou não no Japão. Os ocidentais costumam empregar o termo para se referir, exclusivamente, à animação japonesa. Segundo Sébastien Denis (2010, p. 176), os anglófonos a denominam de *japanimation*.

¹⁰⁰ “Mangás são histórias em quadrinhos japonesas, ao contrário das histórias em quadrinhos convencionais, sua leitura é feita de trás para frente. Teve origem através do Oricom Shohatsu (Teatro das Sombras), que na época feudal percorria diversos vilarejos contando lendas por meio de fantoches. Essas lendas acabaram sendo escritas em rolos de papel e ilustradas, dando origem às histórias em sequência, e conseqüentemente originando o mangá. [...] Com o passar do tempo o mangá saiu do papel e foi parar na televisão, transformando-se em animes (desenhos animados), ganhando mais popularidade e aumentando o número de fãs em todo o mundo” (Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/artes/o-que-e-manga.htm>>. Acesso em: 4 maio 2014).

singular da *animé* na desconstrução de espaço e tempo dos fotogramas (LAMARRE, 2002, p. 186).

6.2.3 A trilha sonora

A trilha sonora de *Valsa com Bashir* é toda original e também foi fruto da pesquisa de Ari Folman, procurando transmitir sonoramente o clima deprimente e de melancolia da narrativa, conforme ele relata:

É um ótimo momento para falar em Max Richter, compositor do filme. Eu não o conhecia antes, mas quando escrevi o roteiro de *Valsa com Bashir*, ouvia os álbuns dele no meu estúdio e, de certa forma, ele compôs a trilha do roteiro, porque era a única música que eu ouvia. É uma música muito deprimente, melancólica. Quando acabei o roteiro, pesquisei o nome dele no Google. Encontrei seu nome. Vi que ele tinha um *site*. E escrevi para ele: “Você acabou de escrever a trilha do meu roteiro. Talvez queira escrever a trilha do filme todo”. Expliquei para ele que tipo de filme era. Um mês depois, viajei até Edimburgo e comecei a trabalhar no filme. E acabamos os primeiros esboços da música toda antes de começarmos a trabalhar na animação. Só tínhamos o vídeo, mas tínhamos a música toda e foi essencial para mim, porque eu queria que os animadores escutassem a música nos seus fones enquanto faziam a animação das cenas, para que pudessem captar a sensação das cenas completas enquanto as faziam. E a música, é claro, afeta muito a atmosfera de cada cena. Então é melhor quando os animadores sabem que tipo de música teremos no fim. Normalmente, não fazemos isso. Fazemos a trilha do filme depois (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 22min53s).

As músicas escolhidas para a festa no barco foram fiéis ao estilo da década de 1980. Para isso, Ari Folman buscou uma especialista no assunto, como explica:

A música dos anos 80 não é mérito meu. Minha formação musical acabou em 1975, ou algo assim, com *Blood on the Tracks*, de Bob Dylan. Então tive de procurar uma consultora que foi, claro, minha editora, Nili Feller. Ela cresceu nos anos 80 e, para ela, é a única música que existe. Então ela escolheu as músicas que estão no filme. Acho que fez ótimas escolhas, mas eu não poderia tê-las feito (Extras - “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 15min32s).

Assim, em nome da dramatização desejada, *Valsa com Bashir* harmoniza cenas fortes de guerra com a trilha sonora musical, que vai da valsa ao *rock*.

6.3 As possibilidades expressivas da animação

Valsa com Bashir é um exemplo contundente da liberdade expressiva da animação em filmes factuais, cuja análise também pode ser aplicada em *Persépolis*, bem como nos demais chamados “documentários em animação” (autobiográficos ou não). Destacam-se, a seguir, algumas cenas essenciais à narrativa fílmica, que, graças à animação, foram resgatadas da história e das lembranças dos sobreviventes da Primeira Guerra do Líbano.

6.3.1 A ideia conceitual

Durante os dois minutos iniciais do filme, cachorros correm pelas ruas, desenfreadamente, até pararem em frente a um prédio, latindo e olhando para a varanda de onde surge um homem. Essa sequência (FIG. 85), sem qualquer diálogo ou narração em *off*, tem o objetivo de chamar a atenção para o ponto de partida do filme: o trauma de um israelense, ex-combatente da 1ª Guerra no Líbano (1982), obrigado a matar cães que faziam a vigília em vilas libanesas.

Vinte anos após a guerra, ele passa a ter pesadelos frequentes, nos quais é perseguido pelos 26 cães que matou durante o combate, lembrando-se da feição de cada um deles. Depois de dois anos e meio convivendo com esses sonhos, ele desabafa com um amigo que, por meio do diálogo, descobre-se ser um cineasta israelense que lutara ao lado dele, na mesma guerra.



FIGURA 85 - Fotogramas do filme *Valsa com Bashir*, de 1min a 3min

Ao final dessa sequência (aos 3min1s), uma voz masculina, em *off*, conta: “Eles ficam lá, latindo! Vinte e seis cachorros! E vejo a cara de mau deles. Eles vêm para matar!”. A conversa continua no interior de um bar onde dois amigos se encontram. Também, por meio do diálogo, o espectador descobre o nome do homem que tem pesadelo com os cães: Boaz Rein. Sobre essa cena, o sujeito autobiografado que, no filme, exerce as funções de roteirista, diretor e produtor, comenta:

Tento atentar ao máximo para as cenas de abertura. Realmente acredito que as cenas de abertura são cruciais nos filmes. É como um jogo de xadrez onde você aprende a ver as aberturas e usá-las. E, especialmente, em *Valsa com Bashir*, a cena de abertura, dos cães, foi uma cena-chave para o filme todo, porque pensei em inventar uma nova linguagem, ao menos em termos de “documentário animado” e de animação em geral. Achei que teria de surpreender a plateia desde o início quanto ao filme, à imagem e ao som, para levá-la ao universo do filme. Então nos esforçamos muito para essa cena. E embora a maior parte do filme seja feita com animação em cortes, essa cena combina animação em cortes e plasticidade. E começamos a fazê-la 18 meses depois de termos trabalhado no filme, porque achei que a equipe estava pronta para a cena de abertura. Eles eram qualificados o suficiente. Conheciam a técnica que inventamos, e mandamos ver. Quanto ao som, há mais de cem canais diferentes de som nessa cena. Incluindo lobos, leões, quero dizer, qualquer animal

selvagem que você imaginar está aí. Claro que isso foi reduzido, no final, aos cinco canais Dolby de sempre (DVD - Extras: “Comentários do diretor”, a 1min21s).

É a partir da conversa com Boaz que o cineasta israelense percebe também ter um trauma, gerado pela mesma guerra em que lutou ao lado do amigo: sua memória sobre aquele período está marcada por falhas. Essa busca pela memória perdida, resultante de um trauma pós-guerra, será registrada, audiovisualmente, por meio da animação.

Com base nessa ideia conceitual, inicia-se a autobiografia do cineasta, amigo de Boaz, que, em nenhum momento do filme, tem seu nome citado. As informações do diretor encontram-se somente nos créditos finais, bem como na capa e na contracapa do DVD.

O ponto de vista do sujeito oprimido, o soldado israelense Ari Folman, revela o outro lado da história oficial. Ele conta:

Para mim, foi essencial mostrar a guerra nesse filme. Apresentar a guerra através dos olhos de um soldado comum e mostrá-la de uma maneira, que as guerras são fúteis, onde quer que aconteçam. São ideias tolas, de líderes pequenos com grandes egos. E, ao contrário de muitos filmes americanos, que mostram que a guerra é horrível, péssima, mas que os caras são legais e se trata de glória, bravura e a fraternidade dos homens, e essas coisas estúpidas. Não existe nada disso na guerra. E foi essencial para mim porque eu achei que podia alcançar um público mais jovem com esse tipo de animação. E se eu puder abrir a mente de um jovem antes que ele pense que é legal ir à guerra, talvez ele veja esse filme. Quero dizer, ninguém que vê esse filme acha o cara do filme legal. E ninguém, nenhum adolescente que vê pensa: “Certo, a guerra é horrível, mas eu quero ser o cara do filme”. Ninguém quer ser o cara neste filme (DVD 2 - Menu “Entrevista com o diretor, Ari Folman”, aos 7min51s).

6.3.2 O registro das lembranças do sujeito autobiografado

A inquietação de Boaz, compartilhada com o amigo cineasta (outro ex-combatente da 1ª Guerra do Líbano), desperta o diretor para seus próprios traumas, que parte em busca da memória esquecida. Para isso ele precisa revisitar o passado e se confrontar com os horrores da guerra. Toda essa trajetória é registrada e adaptada, em animação, à narrativa fílmica clássica, cuja verdade dos fatos é assumida sob a forma de autobiografia.

7min19s - Rua/Noite/Chuva - Cineasta dirigindo, com limpador de para-brisa ligado, em ritmo de batida de coração - Enquanto dirige, voz em *off* do protagonista revela seus pensamentos: “O encontro com Boaz aconteceu no inverno de 2006. Naquela noite, pela primeira vez, em 20 anos...”.

7min39s - Rua/Noite - Cineasta, com carro parado, em pé, em frente ao mar, fala em *off*: “Eu tive uma lembrança da guerra no Líbano. Não só no Líbano, oeste de

Beirute. Não só Beirute, mas o massacre nos campos de refugiados de Sabra e Chatila”.

A imagem do cineasta, em frente ao mar (FIG. 86), seguida da sequência de três combatentes saindo da água, em direção à orla, reforça a ideia de se tratar das lembranças do protagonista.

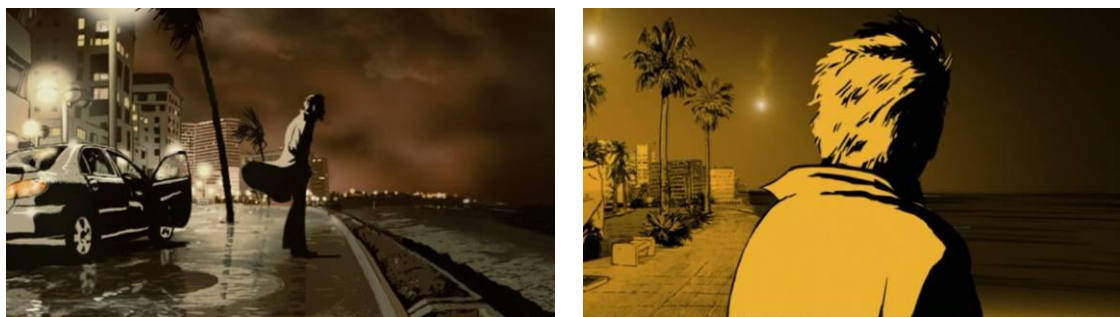


FIGURA 86 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*, aos 7min41s e 7min52s

Aos 7min55s, em tons de sépia, inicia-se uma sequência, recorrente no filme, sem qualquer diálogo ou locução, apenas com trilha sonora instrumental, melancólica: à beira-mar, em frente a prédios destruídos, um homem, nu, levanta-se com uma arma em punho e caminha em direção à cidade. Um *close* chama a atenção para um homem, de olhos claros e barba por fazer, cujas características físicas fazem o público entender que se trata do cineasta/protagonista. De frente para a câmera, ele boia, enquanto o colega se levanta e o outro continua a caminhar. Dessa vez, a câmera subjetiva do protagonista transmite a angústia do olhar de quem, ainda boiando, vê a sombra dos dois amigos em pé, saindo da água. Sob o efeito desse mesmo ângulo, os pés do protagonista afundam-se, dramatizando a cena. Posicionada, agora, ao lado dos personagens, a câmera, em plano conjunto, enquadra apenas os dois primeiros personagens, aumentando a tensão narrativa. Eles caminham, saindo do mar, e o protagonista finalmente entra em cena, desfazendo a tensão. A sombra dos três jovens ganha vida, e eles se vestem (FIG. 87).



FIGURA 87 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*

Na condição de *sujeito-comunicante*, como visto, o cineasta Folman explica a importância da cena:

(7min52s) Chamamos esta cena de “supercena” do filme. É a motivação do filme. É uma cena crucial, aparece três vezes no filme. E foi a primeira cena que nós criamos para ele. De várias formas, ela ditou o visual do filme. A ideia básica era muito simples. É uma cena noturna, e é monocromática, passando do laranja ao preto. E é iluminada pelas explosões do que chamamos de bombas de luz hebraica. Dá para ver fragmentos, os fragmentos cortados de Beirute, que foram tirados de fotografias que o ilustrador viu. Amo este visual do corte, que é, de várias formas, muito simples e rústico. [...]

(8min54s) Por outro lado, é muito bonito você poder ver as camadas das coisas. Acho que é a *simplicité*, do *design*, como se diz. E o que o torna tão especial, e... Esta cena, de certa forma, dita todo o visual do filme.

A segunda vez que essa cena surge no filme ocorre aos 21min7s. Mas, antes, o espectador sabe o porquê dessa recorrência. Em conversa com o amigo Carmi Cna'an, um dos combatentes, que o cineasta acredita ter lutado ao seu lado, em Beirute, Folman explica (aos 20min53s): “Não consigo lembrar nada da guerra no Líbano. Tenho somente uma imagem na cabeça. De certa forma, você está nela”.

Dessa vez, após a cena supracitada, um corte seco transfere o espectador para uma sala, ilustrada com cores quentes, onde o cineasta e Carmi conversam (FIG. 88). O espectador sabe que Carmi é a única esperança do cineasta, pois ele se recorda de haver, ainda, uma terceira pessoa com eles, mas não consegue identificá-la. Por isso foi à Holanda, após 20 anos sem rever o, também, ex-colega de escola.



FIGURA 88 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*, aos 21min47s e 22min16s

As imagens se referem à seguinte cena: 21min45s - Casa/ sala - Cineasta: “Você estava lá também?”. Carmi: “Difícil saber”. Cineasta: “Como assim? Estava lá?”. Carmi: “Difícil saber. Não lembro nada sobre o massacre”. Cineasta: “Mas você estava em Beirute quando aconteceu o massacre!”. Carmi: “Sim, lembro de estar lá. Nunca vou me esquecer de quando invadimos Beirute. Mas, o massacre... Como é que se diz... Não ficou registrado na minha memória...”. Cineasta: “Entendo...” Carmi, pensativo: “O massacre...”.

Sem sucesso, o cineasta continua atravessando fronteiras para ir ao encontro de ex-combatentes. Ele volta a encontrar Carmi, na Holanda, que estranha (1h3min7s): “Por que você voltou?”. E o cineasta responde: “Ainda tenho pesadelos sobre o massacre na praia. E você estava lá comigo”.

A terceira e última vez que a “supercena” aparece (a 1h3min18s), ratifica a inquietação do protagonista, pois é a única presente na memória do sujeito autobiografado. Dessa vez, o corte seco após a “supercena” retoma outra sequência, também revelada no início do filme (aos 8min48s) e, agora (a 1h3min35s), o protagonista, em primeiro plano, caminha com os colegas pelas ruas destruídas. Eles viram a esquina, e passam mulheres e senhoras, vestidas com véus e túnicas pretas, com crianças (FIG. 89).



FIGURA 89 - Fotogramas do filme *Valsa com Bashir*, de 1h3min35s a 1h3min46s

As expressões de sofrimento das mulheres que passam pelo protagonista assemelham-se ao quadro *O Grito*, de Edward Munch, assim como ocorre em *Persépolis*, conforme já verificado.

Percebe-se também o sofrimento do protagonista, compadecendo-se da dor dos palestinos, contra quem fora obrigado a lutar (FIG. 90). Esse *close* aproxima o espectador da angústia do protagonista/sujeito autobiografado.



FIGURA 90 - Fotograma do filme *Valsa com Bashir*, a 1h3min56s

6.3.3 Recursos cinematográficos complexos para se trabalhar in loco e em tempo real

Aqui serão destacados alguns movimentos intrínsecos de câmera bem como recursos de iluminação planos, ângulos e formas de representação audiovisual possíveis para a animação e complexos para se trabalhar em *live-action*.

6.3.3.1 Grande angular

Cineasta visto em cores, por meio do “olho mágico”, quando, atordoado após a conversa com Boaz, toca a campainha da casa de um amigo psicólogo, a quem pede conselhos, às 6h30min, como esclarecem os diálogos seguintes (FIG. 91).



FIGURA 91 - Fotograma do filme *Valsa com Bashir*, aos 9min10s

6.3.3.2 Zoom-out seguido de travelling

A sequência a seguir inicia-se em um plano conjunto de Carmi e o cineasta conversando em um campo (FIG. 92): 1h3min58s - Campo/Ext. - Carmi: “Você está louco. Está obcecado. Praia? Do que está falando? Quem estava na praia naquela noite? Que praia?”.

De forma acelerada, representando o desespero do cineasta, um *zoom-out*, seguido de um *travelling*, faz a história correr até a casa do psicólogo, Ori Sivan. O movimento se encerra em plano conjunto do cineasta com o amigo, após mais um desabafo do protagonista: “Cheguei a um beco sem saída!”.

Após um corte seco, próximos ao cineasta e seu amigo, Ori Sivan, a conversa continua:

1h4min24s - Varanda/Ext. - Cineasta: “Não consigo achar alguém que estava comigo no massacre. Ninguém que estava comigo tem alguma memória dos dias do massacre. Eu só tenho essa lembrança. E Carmi, o único na minha lembrança, nega ter estado lá comigo”.

E assim, a narrativa fílmica mantém o conflito principal. Afinal, o cineasta irá ou não conseguir recuperar sua memória sobre o massacre de Sabra e Chatila?



FIGURA 92 - Fotogramas do filme *Valsa com Bashir*, de 1h4min8s a 1h4min22s

6.3.3.3 Iluminação indicando elipse de tempo

A cena (FIG. 93) retrata a longa espera do soldado israelense, acuado em meio à guerra, aguardando a noite chegar para tentar fugir pelo mar.



FIGURA 93 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*, aos 32min52s e 32min58s

6.3.3.4 Zoom-in, zoom-out e imagens submarinas

Recursos visuais empregados durante a fuga do ex-combatente israelense, Ronny Dayag (FIG. 94).



FIGURA 94 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*, a partir de 33min10s

Após contar como escapara da morte, fugindo pelo mar, Ronny revela seu trauma pós-guerra:

36min15s - Casa/Int. - Ronny, em cena: “Depois que voltei para o meu regimento, eu me sentia como se eu que tivesse abandonado meus parceiros. Sempre achei que eles achavam...”. Ronny, em *off*, com cenas de cemitério: “... que eu era alguém que não ajudou a resgatar os amigos. Como se tivesse fugido da guerra para salvar a própria pele. Eu me senti atordoado. Cortei contato com a família dos mortos”. Ronny, em cena: “No começo, eu visitei os túmulos, depois eu parei. Eu queria esquecer. Não queria reviver aqueles momentos!”.

6.3.3.5 Iluminação/jogo de sombras

Esse recurso é usado durante a entrevista. O exemplo (FIG. 95) busca reproduzir, em animação, a iluminação natural.

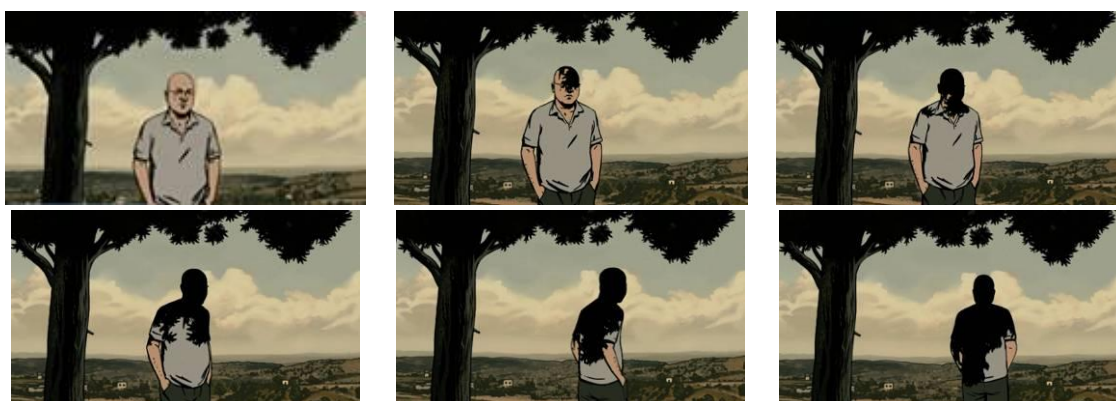


FIGURA 95 - Fotogramas do filme *Valsa com Bashir*, a partir de 37min3s

As imagens se referem ao seguinte trecho: 37min3s - Ext./Dia - Ronny, ao lado de uma árvore; cineasta pergunta, em *off*: “E quando visitava os túmulos, você sentia...”. Ronny: “Culpa! Me senti culpado, visitando túmulos!”. Ronny, em *off*, afasta-se da câmera e sai de perto da árvore, cuja sombra vai tomando conta de seu corpo, enquanto a conversa continua.

6.3.3.6 Alternância de planos e ângulos

Com essa sequência (FIG. 96), Folman chama a atenção, visualmente, para o exagero e absurdo de uma guerra: um tanque do exército a trafegar, livremente, sobre as ruas da cidade, passando por cima de tudo, sob vários ângulos.

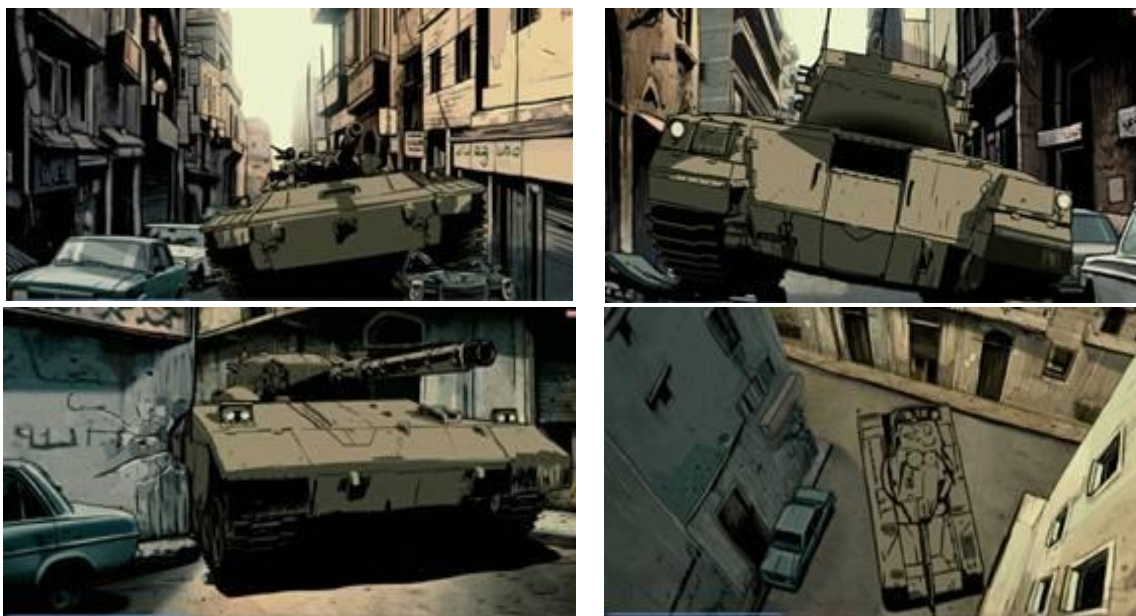


FIGURA 96 - Fotogramas do filme *Valsa com Bashir*

As imagens se referem à seguinte cena: 27min9s - Ext./Dia - Soldados, em tanque de guerra, cantam: “Bom dia, Líbano! Bom dia, Líbano! Muita dor para continuar. Bom dia, Líbano!”. Ronny, em *off*: “A paisagem era bonita, cheia de árvores, algumas casas... Um ambiente verdadeiramente bucólico. A baixa velocidade nos deixou aproveitar o momento”. Soldados continuam cantando: “Que seus sonhos se realizem, que seus pesadelos passem. Sua existência é uma benção, Líbano!”. Um carro de passeio ultrapassa os tanques e dele salta uma bola azul. Ronny continua, em *off*: “Dentro de um tanque, você se sente muito seguro. Um tanque é um veículo muito forte e fechado”. O tanque entra em uma rua e passa por cima de carros estacionados. Ronny continua, em *off*: “Dentro do tanque estávamos protegidos”. Música melancólica continua, enquanto o tanque passa por cima de carros, quebra paredes quando faz conversões e realiza manobras para continuar trafegando pelas ruas. A música continua: “Vocês estão em pedaços. Vocês sangram até a morte em meus braços. Sangram até a morte em meus braços. Vocês são o amor da minha vida. Oh, minha curta, vida curta. Vocês são despedaçados. Estou sangrando...”.

Essa cena é finalizada pelo movimento de câmera descrito a seguir.

6.3.3.7 *Zoom-in acelerado perfazendo a trajetória de um tiro*

Um rápido *zoom-in* (29min8s) reproduz o percurso de uma bala acertando o pescoço de um soldado que está ao lado de um colega, dentro do tanque. A trilha musical é interrompida pelo som de um tiro que acerta um soldado (FIG. 97).



FIGURA 97 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*, a partir de 29min3s

Mesmo que fosse possível o registro dessa cena, esse movimento, em meio à guerra, seria praticamente impossível de se realizar, até mesmo porque o cinegrafista não saberia de antemão o momento do disparo e dificilmente compactuaria com esse registro, se o soubesse. A animação, portanto, permite recuperar cenas complexas para serem registradas, bem como possibilita sua reconstituição, de acordo com o drama humano e a dramatização do cinema.

6.3.3.8 Câmeras subjetivas

Durante o relato dos ex-combatentes israelenses, a câmera subjetiva - “isto é, cujo olho se identifica com o do espectador por intermédio do olhar do herói” (MARTIN, 2003, p. 32) - aproxima o espectador da visão deles, no momento da guerra (FIG. 98 e 99).



FIGURA 98 - Fotograma de *Valsa com Bashir*
Visão do ex-combatente, Ronny, dentro de um tanque de guerra, em Beirute, aos 28min35s



FIGURA 99 - Fotograma de *Valsa com Bashir*
Visão do ex-combatente, Dhor Harazi, dentro de um tanque de guerra, a 1h6min23s

6.3.3.9 Animação X live-action

Enquanto passeia e conversa com o amigo Carmi, o cineasta vê uma cena que deseja registrar em seu filme: o que só foi possível graças à animação, como indica este trecho (FIG. 100): 14min29s - Ext./Dia/Neve - Cineasta: “Importa-se de eu rabiscar você e seu filho brincando na neve?”. Carmi: “Não, tudo bem, desenhe à vontade. Vou buscá-lo. Desenhar, tudo bem, mas não filme!”. Criança brinca de atirar com arma de brinquedo.



FIGURA 100 - Fotograma do filme *Valsa com Bashir*, aos 14min51s

Assim, a animação também permite mostrar o que não foi autorizado por meio da filmagem, possibilitando a recriação de fatos que, em um documentário em *live-action*, teriam de ser encenadas.

6.3.3.10 Imagens chocantes em live-action e mais admissíveis em animação

Referindo-se ao massacre de Sabra e Chatila, o ex-combatente Dhor Harazi conta (a 1h6min53s): “Eles nos disseram que os cristãos entrariam no campo e nós daríamos cobertura”. Dhor continua (1h12min2s): “Percebi que algo estava acontecendo só quando meus homens me contaram. De cima do tanque deles, começaram a gritar: ‘Estão atirando nas pessoas!’”.

Enquanto o ex-combatente dá o seu depoimento, o espectador vê dois soldados, em cima de um tanque de guerra. Do local, avistam-se os campos de refugiados palestinos. Um dos combatentes israelenses usa um binóculo. Nesse momento, a câmera subjetiva, sob o ponto de vista do soldado, ilustra o massacre de civis, incluindo idosos, mulheres e crianças (FIG. 101).



FIGURA 101 - Fotograma de *Valsa com Bashir*: massacre nos campos de Sabra e Chatila, sob a visão de um soldado israelense, a 1h12min20s

Assim, a animação permite a reconstituição de todas as cenas impactantes que, em *live-action*, poderiam até ser cortadas no intuito de não chocar o espectador.

6.3.3.11 Representação do mundo onírico/alucinações

No formato *live-action*, com atores sociais, a inserção de elementos ficcionais para representar as alucinações pode comprometer a proposição assertiva não ficcional da obra (FIG. 102).



FIGURA 102 - Fotogramas do filme *Valsa com Bashir*

As imagens se referem à seguinte cena: 17min34s - Casa/Int. - Carmi: “Nesse dia, eu acabei dormindo e tive alucinações”.

17min38s - Barco/Int. - Carmi dorme. Uma pessoa nada de costas em direção ao navio. Uma mulher nua entra no barco. Carmi, em *off*: “Inconsciente a bordo, sonhando que uma mulher viria e me levaria dessa vez...”. A mulher pega Carmi pelo colo e o leva para o mar. Carmi: “Eu vi meus melhores amigos queimarem em chamas diante dos meus olhos”.

18min45s - Casa/ Int. - Cineasta: “Onde?”. Carmi: “No barco”.

18min51s - Mulher nada de costas e Carmi está sobre ela. Ela tem um tamanho desproporcional, bem maior que ele. O barco fica ao fundo. Passa um avião, bem baixo. O navio explode e toda a tela fica laranja avermelhada.

19min21s - Casa/ Int. - Carmi: “Acordei pouco antes de aportar. Era amanhecer, e estávamos na cidade”. Amigo: “Qual cidade?”. Carmi: “Como saberia? Sidon, eu acho”.

6.3.3.12 Metáfora

Como esclarece Marcel Martin (2003, p. 93): “*Metáforas plásticas*: baseiam-se numa analogia ou tonalidade psicológica presente no conteúdo das imagens”. Nesta cena (FIG. 103), demonstra-se, sem o uso de diálogos, a precária situação dos soldados, sob um calor intenso, onde tudo é explosão.



FIGURA 103 - Fotogramas do filme *Valsa com Bashir*

6.3.4 Som gravado em estúdio, sem ruídos do som direto

A relação entre imagem e trilha sonora, meticulosamente trabalhada em *Valsa com Bashir*, como contou o diretor, revela estados de espírito, contradições ou ironias:

a) A trilha sonora suave representa o estado de espírito de quatro soldados, que tentam tirar fotos em cima de um tanque (FIG. 104).



FIGURA 104 - Fotograma de *Valsa com Bashir*, aos 26min51s

A imagem se refere à seguinte cena: 26min55s - Ronny: “Cruzar a fronteira de Rosh Hanikra parecia mais uma excursão. Nós tiramos fotos, contamos piadas... Tivemos tempo de nos divertir antes de entrarmos em ação”.

b) Tentativa de diversão, em ritmo de *rock* (FIG. 105).



FIGURA 105 - Fotogramas do filme *Valsa com Bashir*

As imagens se referem à seguinte cena: de 37min28s a 37min59s - Ext./Dia/Praia - O soldado Ronny, sozinho, usa a arma para imaginar solos de guitarra, em ritmo de *rock*. Ouvem-se outros instrumentos, e o cenário é incrementado com helicópteros, tanques de guerra que passam freneticamente, pessoas correndo, dois soldados jogam frescobol e um grupo conversa, como em uma roda de amigos. Ao som de *rock*, homem surfa com metralhadora nas costas e cai na água, enquanto se percebem quatro tiros na água. O ritmo de *rock* mistura-se ao som de cenas da guerra.

c) Contraste de música, ao som de piano, com ruídos dos campos de batalha, de tiros e tanques de guerra, evidencia-se o contraste da participação de crianças na guerra (FIG. 106).



FIGURA 106 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*, aos 42min30s, 43min16s, 43min21s

As imagens se referem às seguintes cenas: 43min5s - Campo de batalha/Dia - Em *off*, Frenkel conta: “Alguém gritou, ‘Frenkel!’”.

43min9s - Casa/Int. - Frenkel continua: “Eu vi um garoto com uma bazuca! Uma criança!”.

43min15s - Campo de batalha/Dia - A criança que atirou é metralhada e morta pelo exército israelense.

6.3.5 *Suprimento audiovisual do que não foi registrado*

Como *Valsa com Bashir* é um filme baseado em depoimentos, no momento presente, e em lembranças divididas com os entrevistados, a opção pela animação descartou a busca por arquivos de fotos e vídeos, além de suprir a ausência de registros por esses meios.

A narrativa, em primeira pessoa, é reforçada pela direção/roteiro/produção do sujeito autobiografado, que imprime, em toda a sua obra, seu ponto de vista e a forma de contar sua história. Os depoimentos dos ex-combatentes recontam a História pelo ponto de vista do oprimido, em caráter de denúncia e reflexão social acerca de uma guerra, a partir do exemplo do filme.

6.3.6 Aspectos temáticos

Destacam-se aqui alguns aspectos temáticos abordados no filme *Valsa com Bashir*.

6.3.6.1 Despreparo técnico-psicológico dos combatentes

24min21s - Soldado: “O que devemos fazer? Por que não nos dizem o que fazer?”. Protagonista: “Atire!”. Soldado: “Em quem?”. Protagonista: “Como posso saber? Simplesmente atire!”. Soldado: “Não é melhor rezar?”. Protagonista: “Então, reze e atire!”.

6.3.6.2 As barbáries e o fanatismo

1h1min20s - Ext./Dia - Carmi: “Não entendo por que as pessoas ficaram tão surpresas com o fato de os falangistas terem realizado o massacre. Eu sempre soube que eles eram implacáveis. Durante o ataque a Beirute, estávamos no matadouro...”. Protagonista: “Onde?”. Carmi: “No matadouro; o ferro-velho para onde levavam os palestinos que eram interrogados e executados. Foi como uma viagem de LSD!” (FIG. 107).

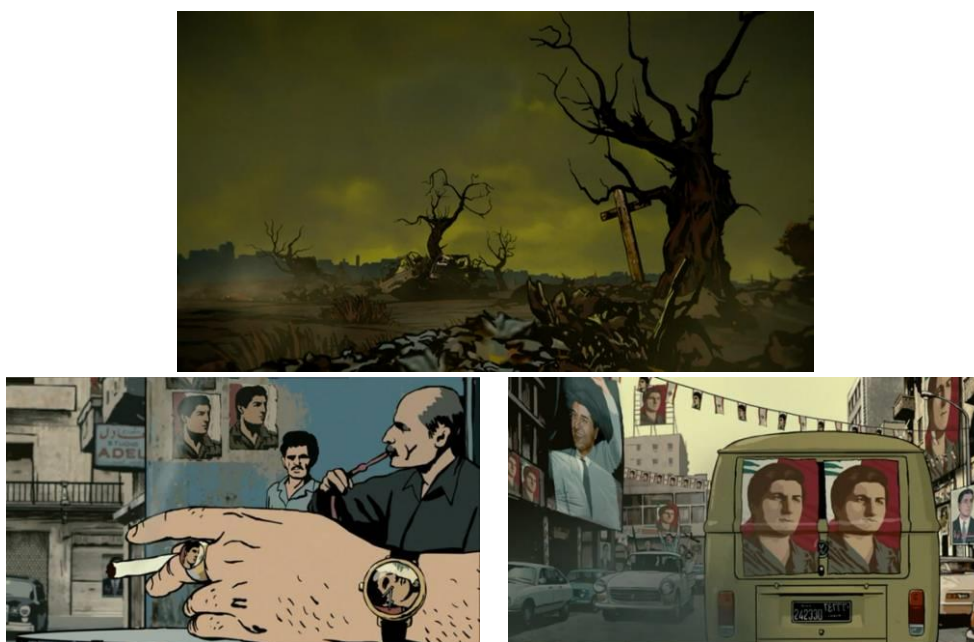


FIGURA 107 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*, em 1h1min58s, 1h2min28s e 1h2min39s

As imagens se referem às seguintes cenas: 1h2min - Matadouro - Carmi, em *off*: “Eles carregavam partes de palestinos mortos, preservadas em jarros de formol. Eles guardavam dedos, olhos, qualquer coisa que você imagina. Tinham muitas fotos de Bashir”. Foto de Bashir Carmi continua, em *off*: “Correntes de Bashir, relógios do Bashir, Bashir isso, Bashir aquilo... Bashir era para eles o que David Bowie era pra mim”. Foto de Bashir na arma Carmi segue, em *off*: “Uma estrela, um ídolo, um príncipe, admirável. Acho até que eles tinham até tesão por ele. Muito erotismo”.

6.3.6.3 Chacina de civis palestinos

O depoimento do ex-combatente Dhor Harazi revela a estratégia dos falangistas cristãos, sob a escolta dos israelenses, para matar os palestinos (FIG. 108, 109, 110).



FIGURA 108 - Fotograma de *Valsa com Bashir*: depoimento de Dhor Harazi, a 1h6min13s



FIGURA 109 - Fotograma de *Valsa com Bashir*: falangistas cristãos entrando no campo dos refugiados palestinos, a 1h7min23s



FIGURA 110 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*: civis palestinos sendo levados para os caminhões, a 1h8min16s e 1h8min30s

As imagens se referem à seguinte cena: 1h6min35s - Dhor Harazi, em *off*: “Os falangistas cristãos começaram a chegar. Bem equipados, soldados com uniformes israelenses se posicionaram atrás dos tanques. Fui chamado para orientações. Era em inglês”. Cineasta pergunta: “Sobre o quê?”. Dhor: “Eles nos disseram que os cristãos entrariam no campo e nós daríamos cobertura”. Soldados arrumam equipamentos. Dhor, em *off*: “Depois que livrassem o campo, nós tomaríamos o controle”. Cineasta, em *off*: “Livrassem do quê?”. Dhor: “Dos terroristas palestinos”. Soldados caminham em direção aos palestinos - movimento de grua, em pan vertical, mostra um ponto claro no céu, ao som de tiros, seguido de outros pontos de luz e o mesmo som. Dhor, em *off*: “Na manhã seguinte, eles começaram a trazer os civis”. Sobe-som, Dhor, em *off*, novamente: “Eles eram levados para fora dos campos numa fila enorme. Os falangistas observavam, sempre gritando com eles e, às vezes, atirando para cima. Havia mulheres, idosos e crianças naquela fila até o estádio”. Cineasta: “De dentro do tanque, sabia onde estavam levando eles? Pensou sobre isso?”. Dhor: “Bom, na verdade eu nem pensei, porque... aonde a gente ia era feito um anúncio, e isso era feito quando nós entrávamos em um campo. Eles davam ordens a civis. Os que ficavam eram considerados rebeldes. Parecia bem natural dizer aos moradores: ‘se não querem se machucar, então saiam!’”.

A cena a seguir (FIG. 111) encerra o depoimento de Dhor Harazi, ratificado pelo depoimento seguinte, do jornalista Ron Ben-Yishai, que conta o que ouvira de um amigo, Coronel.



FIGURA 111 - Fotograma do filme *Valsa com Bashir*, a 1h9min23s

A imagem se refere à seguinte cena: 1h9min59s - Ron, em *off*: “Ele me disse: ‘Ficou sabendo o que está acontecendo no campo de refugiados?’ . Ele apontou para Sabra e Chatila. ‘O que está acontecendo?’, perguntei”. - Campo de pouso - Coronel fala com Ron: “Eu não vi, na verdade, mas dizem que é um grande massacre”. Ron, ora em cena ora em *off*, sobre cenas de sua memória, continua a revelar o que o Coronel lhe falara: “Palestinos estão sendo abatidos. Me disseram que crucifixos são marcados em seus peitos. Há feridos, muitos em estado grave. Eles são colocados em caminhões e levados para lugares desconhecidos...”.

6.3.6.4 Apoio das autoridades ao genocídio

Dhor conta sua reação quando percebeu que havia um massacre:

1h12min29s - Estúdio/Int. - Dhor Harazi: “Então eu liguei para meu superior. Disse a ele o que eu sabia que estava acontecendo nos campos. Ele disse: ‘Já estamos informados. Está sob controle. Nós reportamos isso’. Até onde me cabia, o exército estava dando um jeito”. Cineasta, em *off*, pergunta: “Onde era a sala de operações, o quartel-general?”. Dhor: “A metros dali. No topo de um grande prédio”. Alternam-se cenas da guerra, em sépia, com depoimento de Dhor Harazi. Cineasta pergunta: “Que altura?”. Dhor: “Onde dava para enxergar tudo. Certamente tinham uma visão melhor do que a minha”.

Na sequência, o jornalista Ron Ben-Yishai revela a reação de Ariel Sharon, então ministro da Defesa, depois que o alertou sobre o que ouvira do comandante do 211º Regimento.

1h13min53s - Ron Ben-Yishai, em *off*: “Durante o jantar, o comandante do regime me chamou em um canto. Ele disse: ‘Ron, meus soldados dizem que há um massacre acontecendo nos campos’”. Ron, em cena, alternando-se com momentos, em *off*: “Ele me contou sobre dois incidentes, dizendo que uma família foi fuzilada. Eu perguntei para ele: ‘Você viu isso?’. Ele disse: ‘Eu não vi, mas meus soldados me contaram. Os oficiais que estão aqui também viram. Nós continuamos falando disso depois’. Assim que eles saíram, às 23h30min, eu peguei um *whisky* e liguei para o ministro da Defesa, Ariel Sharon, no seu rancho. Ariel estava dormindo. Eu disse: ‘Eu soube que tem um massacre ocorrendo, Arik.¹⁰¹ Estão abatendo palestinos. Isso tem que parar’. Ele me perguntou: ‘Você presenciou isso?’. Eu disse: ‘Não, mas várias testemunhas viram’. ‘OK’, ele disse. ‘Obrigado por me alertar sobre isso’. E foi só. Eu esperaria que ele dissesse: ‘Eu vou averiguar, vou investigar’, mas não. Ele disse: ‘Obrigado por me alertar sobre isso. Feliz ano novo...’ Ou algo do gênero e voltou a dormir!”.

Ariel Scheinermann, mais conhecido como Ariel Sharon (1928-2014), foi primeiro-ministro de Israel entre 2001 e 2006. O curioso é que foi nascido e criado em Kfar Malal, na Palestina, sob mandato britânico. Sharon foi afastado do Ministério da Defesa, em 1983, por um tribunal israelense que investigou a invasão no Líbano, acusando-o de ser indiretamente responsável pelas mortes nos campos de refugiados.¹⁰²

¹⁰¹ “Leão”, em hebraico, apelido de Ariel Sharon.

¹⁰² “Quebrando uma promessa que tinha feito aos americanos, Sharon enviou suas tropas ao oeste de Beirute, alegando que dois mil militantes da OLP ainda estavam escondidos nos campos. Para evitar baixas nas forças israelenses, ele ordenou que milicianos cristãos libaneses invadissem Sabra e Chatila (sob o controle de Israel). Da parte dos milicianos cristãos, o ataque foi uma retaliação ao assassinato do presidente cristão Bachir Gemayel, dois dias antes, que considerava os refugiados palestinos ‘população excedente’. Até hoje não se sabe

Segundo a BBC Brasil, “Sharon argumentou que não era possível prever os desdobramentos sangrentos da entrada das milícias nos campos de refugiados”.

6.3.6.5 Paralelos com outros fatos históricos

a) O Gueto de Varsóvia

Em seu depoimento, o jornalista Ron Ben-Yishai traçou um paralelo entre o que estava ocorrendo nos campos de refugiados palestinos com o Gueto de Varsóvia, o maior gueto judaico estabelecido na Polônia pela Alemanha nazista, durante o Holocausto, na Segunda Guerra Mundial. O filme faz uma analogia à foto que ficou amplamente conhecida (FIG. 112 e 113).



FIGURA 112 - Gueto de Varsóvia¹⁰³

ao certo quantos morreram - acredita-se que o número possa ter chegado a 3,5 mil” (MORRE ARIEL SHARON, O..., 2014).

¹⁰³ Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Levante_do_Gueto_de_Vars%C3%B3via#/media/File:Stroop_Report_-_Warsaw_Ghetto_Uprising_06b.jpg>. Acesso em: 23 jan. 2014.



FIGURA 113 - Fotograma de *Valsa com Bashir*, a 1h17min47s

A imagem se refere à seguinte cena: 1h17min19s - Rua destruída, em tons sépia/Dia - Dois homens passam em um jipe. Ron Ben-Yishai, em *off*: “Acordei às 5h ou 5h30min e acordei todo mundo, toda a equipe. Então, dirigi até Sabra e Chatila”. Ron ora cena, ora em *off*: “Quando eu cheguei lá... Que caos! Lembra aquela foto do Gueto de Varsóvia? Aquela com criança com mãos para cima? Era como aquela fila de mulheres, idosos e crianças se parecia”.

b) O Holocausto

É importante lembrar que Ari Folman e os demais combatentes israelenses eram jovens, de 18 a 20 anos, ou seja, praticamente a primeira geração nascida em Israel. Tratava-se, portanto, de filhos de refugiados do Holocausto, perseguidos por nazistas e também vítimas de campos de concentração que se mudaram para Israel, com a formação do Estado de Israel. Para esses jovens, a guerra, o massacre e as atrocidades tinham um significado profundamente doloroso, ligado à origem, que era o Holocausto. O diretor/roteirista/produtor e protagonista, Ari Folman, comenta:

E aqui chegamos, pela primeira vez a algo que causou muita... Digamos que gerou muita controvérsia, especialmente na Europa. A comparação entre o massacre nos campos de Sabra e Chatila e o Holocausto. É claro que não há comparação nenhuma no filme. Mas o fato é que isso foi mencionado algumas vezes aqui por pessoas que eu entrevistei. Acho que, em Israel, ninguém teria me perguntando isso, porque o Holocausto está tão fundo no nosso DNA de judeus e israelenses que sempre que vemos imagens de massacre ou assassinato em massa, isso sempre nos fará lembrar o nosso passado judeu. Na Europa, eles não entendiam como se poderia fazer qualquer tipo de comparação (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, aos 5min6s).

Apesar de ter sido citado por mais de um entrevistado, como declarou Ari Folman, o Holocausto não foi tratado no filme.

6.4 A “narrativa de vida” e seus desenlaces

Em uma “narrativa de vida” de um ator social que publica sua história, há dois desenlaces: um do protagonista em si e outro do caráter universal de sua história, o que mais interessaria ao espectador de um filme factual. Por sua representatividade, o espectador solidariza-se com o protagonista e anseia pelo desfecho de sua história particular. Afinal, no caso de *Valsa com Bashir*, ele conseguiu ou não recuperar as falhas em sua memória sobre o massacre? Quais as consequências disso?

A última conversa do protagonista com seu amigo psicólogo, Ori Sivan, esclarece (FIG. 114).



FIGURA 114 - Fotograma de *Valsa com Bashir*, a 1h15min54s

A imagem se refere à seguinte cena: 1h15min30s - Casa/Int. - Protagonista e Ori Sivan. Protagonista: “É impressionante! Um massacre era conduzido por falangistas cristãos! Por todo o lado, havia círculos de soldados nossos. Todos os círculos sabiam de algo. O primeiro círculo era o que mais sabia. No entanto, não caiu a ficha. Eles não perceberam que estavam vendo um genocídio!”. Ori Sivan: “Em que círculo você estava?”. Protagonista: “No segundo ou terceiro”. Ori Sivan: “O que você fez?” (*Zoom-out* do sinalizador para os campos de refugiados palestinos). Protagonista, em *off*: “Fomos para um telhado e vimos o céu se iluminar”. Ori Sivan, em *off*: “Com o quê?”. Protagonista, em *off*: “Sinalizadores. Sinalizadores que os ajudavam a fazer o que estavam fazendo”. Soldados preparam armas e atiram contra os campos de refugiados. Ori Sivan, em *off*: “Você soltou sinalizadores?”. O protagonista responde, em *off*: “Isso importa? Faz alguma diferença se eu os atirei...” - Casa/Int. Protagonista e Ori Sivan continuam a conversa. Protagonista continua: “... ou se eu apenas vi sinalizadores que ajudavam as pessoas a atirar nos outros?”. Ori Sivan conclui: “Na sua cabeça, naquele momento, não fazia nenhuma diferença. Você não se lembra do massacre porque, na sua opinião, os assassinos e aqueles em sua volta são do mesmo círculo. Você se sentiu culpado com 19 anos. Sem querer, você se viu como um nazista. Você estava lá, soltando sinalizadores, mas você não participou do massacre”.

O desenlace da história de vida, de caráter universal, inicia-se com o depoimento do jornalista Ron Ben-Yishai, descrevendo as consequências do massacre (FIG. 115).



FIGURA 115 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*, a 1h19min23s e a 1h20min1s

As imagens se referem à seguinte cena: 1h19min17s - Ron Ben-Yishai: “Dentro do campo, nós vimos um monte de entulhos. Eu percebi uma mão, uma pequena mão. Uma mão de criança para fora do entulho. Olhei um pouco mais e vi cabelos encaracolados”. Ron, em *off*, alternando-se com imagens em cena: “Uma cabeça encaracolada de poeira. Era difícil perceber. Mas era uma cabeça, exposta a partir do nariz. Uma mão e uma cabeça. Minha filha tinha a mesma idade daquela garotinha. Tinha cabelo encaracolado também. Os palestinos nos campos de refugiados tinham casas com pátios. Os pátios estavam cheios de corpos de mulheres e crianças. Os rapazes tinham sido mortos primeiro. Então o resto da família estava prometida. Entramos em uma passagem, uma estreita passagem, da largura de um homem e meio. Aquela passagem estava cheia, até a altura do peito, com o corpo de jovens. Foi aí que me dei conta do resultado do massacre”.

Um *travelling* faz a câmera passar pelas palestinas desesperadas. O movimento termina no rosto do protagonista (FIG. 116), que está visivelmente ofegante, armado, porém estático. Ele observa as palestinas, gritando desesperadas, indo à sua direção. Nesse momento, o diretor comenta:

A última tomada de animação é a decisão artística mais complicada que tomei no filme. Tinha de resolver o problema do filme, da memória perdida. Basicamente, mostra que a supercena, a visão dos soldados na praia, nadando enquanto o massacre ocorria, foi só uma visão, nunca aconteceu. E estávamos nas proximidades dos campos enquanto o massacre ocorria. E a memória é recobrada nessa cena. Vira uma imagem real, ao vivo (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, a 1h20min52s).



FIGURA 116 - Fotogramas de *Valsa com Bashir*, de 1h20min52s a 1h21min36s

E assim, ciente do final do filme, o diretor/roteirista/produtor Ari Folman conclui sua obra com imagens reais, procurando evidenciar a base em fatos realmente ocorridos:

E eu sempre soube que imagens reais finalizariam o filme. Desde o início da elaboração do roteiro, sabia que acabaria com imagens reais. Só quis evitar uma situação onde alguém, em qualquer lugar, visse *Valsa com Bashir*, saísse do cinema e pensasse que era um filme de animação legal, com desenhos e música ótimos e era um filme antiguerra. É bem mais do que isso. E acho que esses 50 segundos de imagens reais dão a proporção do filme todo. Dão a proporção da minha história pessoal. Dão a proporção da animação. Mostram a você que tudo aconteceu mesmo. Mostram a você que milhares de pessoas inocentes, mulheres, crianças e idosos foram mortos naquele fim de semana, nos campos de Beirute. Para mim, era essencial que as pessoas percebessem isso e saíssem do cinema sabendo disso. Essas são as imagens das quais elas vão se lembrar, no final. Vão fazer com que elas pensem nas guerras em geral (DVD - Extras: “Comentários do diretor, Ari Folman”, a 1h21min38s).¹⁰⁴

¹⁰⁴ Observa-se, aqui, a preocupação do diretor com o público desacostumado, até então, a atribuir “valor-verdade” à animação.

Nesse sentido, o diretor Folman retoma a ideia conceitual de sua obra, provocando uma reflexão social que não se esgota com o fim do filme. Verifica-se a funcionalidade proposta, com base na utilização da animação como opção técnica e narrativa, a fim de trazer à tona os fatos reais e lembranças subjetivas dos “atores” envolvidos.

Como, enfim, poderia ser definido o “documentário (factual) em animação” pós-moderno? São filmes em que a animação prevalece, em sua totalidade e que, obrigatoriamente, partem de uma ideia conceitual. Versam sobre pessoas, testemunhas de um fato, cujas histórias tornam-se universais, desde o contexto social em que estão inseridas; e, ou, situações que possam ser comprovadas, com objetivo de incitar a reflexão, acerca de temas de interesse social. O filme “documentário (factual) em animação” pós-moderno é atemporal, cobrindo o presente e o passado, e narrativo quando sob o efeito de uma tensão dramática.

Como essa análise pôde indicar, a animação abre um leque de possibilidades para o “documentarista” trabalhar, reforçando a necessidade e importância do “documentário em animação” contemporâneo. Percorrer a história do cinema e acompanhar a evolução do filme “documental” é ampliar o olhar para compreender os indivíduos e a sociedade em que estão inseridos.

7 CONCLUSÃO

Para melhor compreender o fenômeno contemporâneo do “documentário em animação” (ou “documentário animado”), cujo sintagma aqui proposto poderia ser substituído por “factual em animação”,¹⁰⁵ é importante revisitar a história perpassada nesta tese, a fim de compreender as demandas de cada época e consolidar o processo evolutivo dessas modalidades cinematográficas específicas. Uma vez que suas convenções são desafiadas, em uma constante transformação, também os cânones devem ser objetos de revisão ou adaptação.

Cientes do processo de manipulação cinematográfica e da subjetividade inerente à direção de uma obra, o sujeito pós-moderno não pode creditar o valor de documento ou prova, no sentido histórico, ao filme “documental”. Para desfazer esse estigma, este estudo propõe a troca do termo “documentário” por “factual”. Assim, em consonância com Noël Carroll, esta tese ratifica que os termos “documentário” e “cinema não ficcional” não são precisos do ponto de vista teórico.

Ao longo de seu curso, o filme “documental” revelou diferentes formas de pensar e realizar obras, sempre acompanhando o contexto histórico-social. Da mesma forma, na contemporaneidade, a animação apresenta novas possibilidades, indo além dos filmes infantis e do simples e puro entretenimento. Por meio dos estudos e análises realizados nesta tese, é possível constatar que a associação entre essas “modalidades” estabelece uma relação mutuamente vantajosa. Por um lado, ganha o “documentário”, que pode propor uma nova forma de representação da realidade em um filme com propósito não ficcional. Por outro, ganha a animação como forma de expressão técnica e estilística, adaptada à linguagem “documental”.

O “documentário (factual) em animação” é, ainda, mais uma forma de demonstrar o potencial narrativo do filme “documental”, reafirmando-o como arte, ao contrário do que acreditava Hugo Münsterberg. Conserva-se, ainda, a ideia de um “tratamento criativo da realidade”, termo já usado por Grierson para desfazer a ideia de uma realidade isenta de manipulação. E assim, mais uma vez, a ideia de imparcialidade, defendida por Dziga Vertov, não se aplica.

¹⁰⁵ Como já explicado nesta tese, o termo factual, aqui proposto, é usado no sentido de fatos verdadeiramente ocorridos, da mesma forma em que é empregado pelos analistas do discurso, e não no sentido atribuído pelos jornalistas, que o utilizam para se referirem a “notícias quentes”, ou seja, aquelas que devem ser noticiadas no mesmo dia em que aconteceram.

Retomando os pensamentos de Rotha, o “documentário (factual) em animação” também busca o lugar em que o indivíduo ocupa na sociedade, fazendo o público se identificar, emocionalmente.

No caso das “narrativas de vida”, recorrentes aos “documentários (factuais) em animação” contemporâneos, é possível estabelecer, uma analogia aos pensamentos de Robert Flaherty, por também serem “enredos descobertos, em vez de inventados”. Em nome da dramatização, algumas intervenções também são permitidas na contemporaneidade, desde que não comprometam o caráter factual da obra. Essa possibilidade de interferência ratifica os pensamentos de Kracauer que, ao contrário de seu colega Bazin, já defendia a intervenção do cineasta na realidade para melhor representá-la. No entanto a animação não somente reitera a viabilidade de realizar um documentário com atores profissionais (mesmo atuando com voz em *off*, como em *Persépolis*), contrariando Flaherty, bem como revela novas possibilidades de representação, por meio do desenho.

Assim, os “documentários (factuais) em animação” contemporâneos comprovam que nem a forma de registro, em *live-action* ou animação, nem os parâmetros atuais de ficção e não ficção são suficientes para classificar um filme como “documentário”. Recai-se, portanto, no questionamento acerca do conceito do filme “documental (factual)” e sua tendência de “pertença” ao universo não ficcional. Afinal, em um filme de não ficção, o entrevistado pode mentir, exagerar ou dissimular. Por outro lado, um filme ficcional também pode tratar de fatos comprovadamente históricos cujo tema seja de interesse público e ainda provocar uma reflexão.

A diferença entre as duas obras está na obrigação de o “documentário (factual)” partir de uma ideia conceitual, prender-se a fatos ocorridos, historicamente, seja em um passado remoto ou recente, e provocar uma reflexão; enquanto os filmes ficcionais não constituem sua base nessas premissas, ainda que também as possam usar.

Mas por que se valer da animação como expressão técnica e estilística em filmes factuais, em vez de *live-action* com atores ou pessoas, diretamente envolvidas na história contada? Retoma-se, assim, o problema de pesquisa original: quais as novas possibilidades a animação pode oferecer ao filme “documental”?

A animação, assim como os filmes em *live-action* com atores, pode oferecer mais possibilidades de manipulação audiovisual, permitindo a ampliação dos aspectos verossímeis. Assim, acrescenta novas possibilidades ao “efeito-gênero”, também sendo capaz de suprir

imagens e sons inexistentes ou, simplesmente, não registrados de um fato passado, bem como representar lembranças ou alucinações, esvaindo-se tanto da representação “realista” da realidade, que outrora se defendia, quanto do peso didático-instrutivo do documentário da Era Moderna. Por consequência, a narrativa também se torna mais flexível e manipulável em relação à dramatização, sem comprometer a comprovação dos fatos histórico-sociais relatados, ainda que revelados sob o ponto de vista do diretor.

Assim como os filmes em *live-action* com atores, a técnica da animação utilizada em “documentários (factuais)” torna mais transparente o processo de produção, explicitando as escolhas narrativas do diretor, ratificando sua subjetividade. Ela também possibilita o planejamento de um roteiro, do início ao fim (pré-visualização), e a produção total ou parcial em estúdio. Recordar-se que, no início do século XX, Grierson aceitava a dramatização como um método eficaz nos filmes documentais. Porém ele não concebia que esse tipo de filme fosse feito em estúdios. O “documentário (factual) em animação” ratifica essa possibilidade. Por meio da animação, o “documentário” finalmente alcança sua liberdade expressiva, ratificando seu poder artístico, resultante de um processo natural de evolução das modalidades cinematográficas.

Persépolis (2007) produziu sons e imagens totalmente em estúdio, como fazem os filmes de ficção. *Valsa com Bashir* (2008) também foi todo realizado em estúdio, mantendo o áudio original dos entrevistados, que deram permissão para isso. Em ambos os casos, o som direto, captado *in loco*, como se faz em “documentários” em *live-action*, não foi aplicado à animação. Portanto a produção em estúdio conferiu aos diretores maior liberdade para a construção de planos, ângulos, movimentos de câmera, composição de enquadramentos, eliminação de ruídos sonoros, entre outros elementos componentes da linguagem cinematográfica. Assim, a animação também é capaz de evidenciar o processo de construção fílmica que, outrora, o filme “documental (factual)” desejava esconder.

A animação também resolve possíveis barreiras de entrevistados diante da câmera que, por algum motivo, recusam-se a ser filmados, como foi o caso de dois entrevistados de *Valsa com Bashir*. Em *Persépolis*, a animação também resolveu a representação de pessoas já falecidas, como o caso da avó de Marjane e tio Anouche. Portanto a animação traz um novo tipo de estética para o “documentário (factual)”, viabilizando a dramatização e a manipulação total dos elementos audiovisuais, sem perder a indexação histórica e o compromisso social, característicos do filme “documental”, como visto em *Persépolis* e *Valsa com Bashir*. Por meio do desenho, a animação empresta sua qualidade abstrata e caricatural ao “documentário

(factual)”. Ao proporcionar esse novo recurso visual aos filmes “documentários (factuais)”, provoca-se, ainda, a mudança de postura do espectador diante da animação, que passa a agregar a ela um valor não ficcional.

O *live-action*, ainda com atores, pode sofrer algumas restrições audiovisuais, ao reproduzir cenas e sons que chocariam o público, como o genocídio dos palestinos, em *Valsa com Bashir*. Por se tratar de um desenho, a animação pode proporcionar maior leveza à imagem. E, ao se aliar ao filme “documental (factual)”, o impacto do fato apresentado ao público pode ser maior. Afinal ele sabe que está diante de acontecimentos comprovadamente históricos, apesar da animação. Portanto, quando os universos ficcional e não ficcional, aparentemente antagônicos, encontram-se no “documentário (factual) em animação”, não surge um embate e sim uma colaboração mútua.

O niilismo, a desreferencialização, bem como a dessubstancialização do sujeito, provocados pela tecnociência da Era Pós-Industrial encontram na animação uma forma diferenciada de se fazer representar no campo do “documentário”, permitindo expressões de subjetividade, sem comprometer o conteúdo fílmico. As deformações dos sujeitos, em *Ryan*, por exemplo, se realizadas em *live-action*, poderiam levar o público a entendê-las como efeitos especiais, aproximando-o da ficção e, assim, colocando sob suspeita a proposição assertiva do diretor de apresentar uma história não ficcional.

Em *Persépolis*, a animação do início ao fim conserva a unidade do filme e permite também o uso de estilemas expressionistas, representando o conflito interno de uma menina que cresceu no Irã e viveu os horrores da Revolução Islâmica. Nesse caso, o “efeito-gênero” da animação torna verossímeis as cenas em tom expressionista em um filme “factual”, por manter o mesmo referente diegético. Assim, o “documentário (factual) em animação” amplia suas possibilidades expressivas, ao trabalhar com a verossimilhança própria de cada “modalidade”, ou seja, tanto do “documentário” quanto da animação. Essa simbiose convoca o público a refletir sobre fatos sociais (típico do “documentário”), sem o chocar, trazendo certa leveza ao espectador, por meio do aspecto lúdico da animação.

Comparando-se os objetos de estudo aqui analisados, observa-se uma gama de congruências entre ambos, a começar pela semelhança temática: sujeitos que enfrentaram uma guerra e desejam recontar a história pelo olhar do oprimido. Ele, cineasta, e ela, comunicadora visual, optaram por roteirizar, produzir e dirigir a própria biografia. São histórias particulares que, por estarem inseridas em um relevante contexto social, acabam por representar a história de um grupo, de um povo, de uma época e, por isso, tornam-se universais. Especificamente, as

“narrativas de vida” convidam o espectador a conhecer a História sob outro ponto de vista, geralmente desconhecido. Assim, os “documentários (factuais) em animação” possibilitam ao sujeito contemporâneo se fazer entender. As questões trabalhadas em *Persépolis* e *Valsa com Bashir* são, na realidade, fenômenos sociais e não particulares.

Outro aspecto comum aos filmes aqui pesquisados é a fragmentação da narrativa, mesclando-se os narradores, simultaneamente: o autor-indivíduo, o contador-testemunha, o autor-escritor e narrador-historiador/documentarista. Nesse processo de construção, em que se ressalta a fundamental importância da interação entre o realizador e seu(s) personagem(ns), os filmes baseados em “narrativas de vida” também ratificam a necessidade dessa interação entre os sujeitos. Em *Persépolis*, a diretora assume por completo seus personagens, ao representá-los em animação, atribuindo-lhes textos, vozes e imagens.

Conforme visto, a “narrativa de vida” comporta estratégias discursivas que misturam, justamente, a ficção e a não ficção, um campo perfeito para a simbiose entre a animação e o “documentário”. E assim, os filmes autobiográficos *Persépolis* e *Valsa com Bashir* testemunham e representam, em animação, suas experiências em meio à guerra que, de tão absurda, parece ficção.

No sentido oposto ao problema de pesquisa original, ao longo desta pesquisa, buscou-se perceber, de forma inversa, quais possibilidades o filme documental (factual) poderia oferecer à animação. Da mesma forma, o “factual” também proporciona à animação a ampliação dos aspectos verossímeis, acrescentando novas possibilidades ao “efeito-gênero”, além de incorporar a intenção assertiva do diretor. A exposição de fatos históricos verificáveis agrega um valor não ficcional à animação, que passa a contar também com uma ideia conceitual. Por consequência, há uma mudança de postura do espectador diante da animação. Aliando-se ao “documentário (factual)”, ela adquire uma proposta reflexiva, incitando a crítica social e fazendo um contraponto ao estigma de “gênero” (desenho animado), restrito ao universo infantil e ficcional.

Com base nessa concepção, o “documentário (factual) em animação” contemporâneo ratifica, concomitantemente, a tenuidade e a simbiose entre ficção e não ficção, por meio do entrecruzamento de modalidades, supostamente adversas. Agora as pessoas encontram uma nova forma de representarem a si mesmas e o mundo onde vivem, por meio de suas experiências particulares, fragmentadas, porém universais. No entanto o desafio do “documentário (factual) em animação” pós-moderno é garantir o caráter factual da obra, vencendo a desconfiança do público, trazida pelo estigma, até então, ficcional da animação.

Como uma arte em constante movimento, o cinema precisa sempre de novas e instigantes estratégias para representar a(s) realidade(s) contemporânea(s), bem como analisar e contestar suas formas de representação. E, assim, a linguagem cinematográfica vai redescobrimo e ampliando sua gama de possibilidades narrativas e artísticas.

Devido às limitações impostas pelo recorte feito neste trabalho, sugerem-se novas possibilidades interdisciplinares. Outro estudo poderia ser direcionado para o campo da psicanálise. Em Análise do Discurso, o sujeito-discursivo pode ser pensado a partir da posição que ocupa “para ser sujeito do que diz”, segundo Foucault. Nesse sentido, tomando *Persépolis* como exemplo, pode-se investigar o modo como Marjane (indivíduo) ocupa o lugar de romancista gráfica, ilustradora, escritora como posição social, para, desse lugar, fazer sua narrativa de vida.

Ainda no campo das Artes Visuais, a própria diretora Marjane Satrapi dá uma dica em um dos depoimentos destacados nesta tese: quadrinhos e cinema são mídias distintas, com narrativas completamente diferentes. Os objetos deste estudo oferecem material para quem quiser se aprofundar nesse tipo de análise. A linguagem entre cinema e HQ pode ser analisada tanto em *Persépolis* quanto em *Valsa com Bashir*, por estarem disponíveis, em ambos os formatos, com títulos homônimos.

O campo é vasto e rico. Espera-se que a proposta interdisciplinar desta pesquisa seja propulsora de outras premissas epistemológicas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. Cinema e televisão: histórias em imagens e som na moderna sociedade oral. In: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Coords.). *Coletânea lições com Cinema*. São Paulo: FDE, 1993, p. 87-107.
- A MINORIA que agride e assusta: o que está por trás do extremismo no mundo islâmico? *Veja on-line*, São Paulo. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/islamismo/contexto_analise.html>. Acesso em: 19 set. 2013.
- AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do Ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papirus, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Tradução de Carla Borgalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Nova York: Oxford University Press, 1974.
- BARSAM, Richard. *Non-fiction film: a critical History*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- BARTHES, Roland. Droit Dnas les Yeux. In: BARTHES, Roland. *L'Obvie et l'Obtus*. Paris: Seuil, 1982. p. 282.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi / Zygmunt Bauman*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAZIN, André. *Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGAN, Ronald. *Guia ilustrado Zahar cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BERGAN, Ronald. *Guia ilustrado Zahar cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

- BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.
- BLOCH, Marc. *A sociedade feudal*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BURCH, Noel. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1987.
- BUSCOMBE, E. The idea of Genre in the American Cinema. In: GRANT, B. K. (org.). *Film genre: Theory and Criticism*. London: The Scarcrow Press Inc., 1977.
- CARROLL, N. Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005. p. 69-104. v. 2.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. 2. ed., 3. impr. São Paulo: Contexto, 2008.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- COMPARATO, Doc. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.
- PSYCHOREALISM. *Computer Graphics World*, Glendale (EUA), v. 27, n. 7, jul. 2004. Disponível em: <<http://www.cgw.com/Publications/CGW/2004/Volume-27-Issue-7-July-2004-/Psychorealism.aspx>>. Acesso em: 29 jan. 2014.
- DA-RIN, Sílvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema, a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DENIS, Sébastien. *O cinema de animação*. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.
- DÍAZ, Teresa. *El testigo documental*. In: ENCUENTRO DE DOCUMENTALISTAS, 1, 2009. *El testigo documental*. San Antonio de los Baños, Cuba: Ediciones EICTV, 2010.
- DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. *O que é realidade*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DULONG, Renaud. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris: De L'Ehess, 1998.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ECO, Umberto. A inovação do seriado. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 120-139.

- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 1992. Tradução:
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luis Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
- FRANCO, Geraldo Ildeo; BORGES, Mauro Tarcísio Machado. *Cultura religiosa: reflexões sobre judaísmo, cristianismo e islamismo*. Coronel Fabriciano: Scrithos, 2011.
- FRANCO, Marília. John Grierson (Escócia P 1898- 1972) & Escola Inglesa de Documentário. *Aruanda*, São Paulo. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/grierson.htm>>. Acesso em: 15 set. 2014.
- FUENTES, Jorge. *Realización de documentales*. Notas de curso na Escuela Internacional de Cine y TV - EICTV-Cuba, Havana, jan. 2011.
- GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- GRANT, B. K. (org.) *Film genre: Theory and Criticism*. Londres: The Scarcrow Press Inc., 1977.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2007.
- HARDY, Forsyth (Org.). *Grierson on documentary*. Londres: Collins, 1946.
- HISTÓRIA de Anne Frank vai virar animação dirigida pelo israelense Ari Folman. *O Globo*, Cultura, 13 dez. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/historia-de-anne-frank-vai-virar-animacao-dirigida-pelo-israelense-ari-folman-11059935>>. Acesso em: 28 mar. 2014.
- JULIER, L.; MARIE, M. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Senac, 2009.
- JUNGERNSON, Luba. *L'expérience concentrationnaire este-elle indicible?* Paris: Du Rocher, 2003.
- KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/1940/1079>>. Acesso em: 29 fev. 2012.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film*. New York: Oxford University Press, 1960.
- LAMARRE, T. From animation to animé: drawing movements and moving drawings. *Japan Forum*, Montreal, n. 14, v. 2, p. 329-367, 2002.
- LESSA, J. R.; VASCONCELLOS, A. C. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- LUCENA JÚNIOR, Alberto. *Arte da animação: técnica e estética através da história*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2005.

MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. *Doc On-line*, Covilhã (Portugal); Campinas, n. 11, p. 5-24, dez. 2011. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf>. Acesso em: 29 fev. 2012.

MACHADO, Ida Lucia. Algumas reflexões sobre elementos de base e estratégias da análise do discurso. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 187-208, jan./jun. 2012a.

MACHADO, Ida Lucia. *A narrativa de vida como estratégia discursiva: projeto de pesquisa no CNPq, processo número 310595/2009-6*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

MACHADO, Ida Lucia. *O prefácio visto como uma prática discursiva onde diferentes vidas e obras se entrecruzam*. Belo Horizonte, 2013. Não publicado.

MACHADO, Ida Lucia. *Percursos de vida que se entremeiam a percursos teóricos*. Belo Horizonte, 2012b. Não publicado.

MACHADO, Ida Lucia. Reflexões sobre o gênero narrativa de vida do ponto de vista da análise do discurso. In: JESUS, Sérgio Nunes de; SILVA RAMOS, Sueli Ramos da (Orgs.). *O discurso e outras materialidades*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013, p. 1002-1222.

MACHADO, Ida Lucia. Uma analista do discurso face aos ditos de dois políticos: narrativas de vida que se entrecruzam. *Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 3, p. 68-81, nov. 2012c.

MACHADO, Ida Lucia. Uma teoria de análise do discurso: a semiolinguística. In: MARI, H. et al. *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso – FALE/UFMG, 2001. p. 39-62.

MADRID, Juan. *Guión Cinematográfico*. Notas de curso na Escuela Internacional de Cine y TV - EICTV-Cuba, Havana, fev. 2009.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2008.

MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras, 2006.

MENDONÇA, J. M. *O ensino da arte e a produção de histórias em quadrinhos no ensino fundamental*. 2006. 137 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

METZ, Christian. *El significante imaginário: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.

METZ, Christian. O significante imaginário. In: METZ, Christian et al. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980. p. 127-167.

MORAES, Malu (Coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Embrafilme, 1986. (Textos de Cinema, 1).

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: questões e debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

MORRE ARIEL SHARON, O “trator” da política israelense. *BBC Brasil*, 11 jan. 2014. Disponível em:

<http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/01/140101_ariel_sharon_obituario_fn.shtml#orb-banner>. Acesso em: 10 maio 2014.

NAZARIO, Luiz. *As sombras móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005. p. 47-67. v. 2.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. 2 ed. São Paulo: Escala, 2008.

NOGUEIRA, Luís. *Gêneros cinematográficos*. Covilhã (Portugal): LabCom, 2010. (Manuais de Cinema, 2). Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2014.

PARANÁ, Denise. *Lula, o filho do Brasil*. 3 ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.

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

RABIGER, Michael. *Dirección de documentales*. 2. ed. Madrid: IORTV, 2001.

RAMIÓ, Joaquim; THEVENET, Homero (Orgs.). *Fuentes y documentos del cine*. Barcelona: Fontamara, 1985.

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

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? In: CATANI, A.; RAMOS, F. P. (Orgs.). *Estudos de Cinema Socine 2000*. Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 192-207.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2005. v. 2.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), Belo Horizonte, 2005.

RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. Expressionismo alemão no cinema atual: contexto histórico, artístico e influências. *Pós* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes - EBA/UFMG), Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 17-26, maio 2014.

SALIBA, Elias Thomé. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. In: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Coords.). *Coletânea lições com cinema*. São Paulo: FDE, 1993.

SANCHEZ, Giovana. Há 30 anos, revolução popular levou regime fundamentalista ao poder no Irã. *Portal G1*, São Paulo, 10 fev. 2009. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL993503-16107,00-HA+ANOS+REVOLUCAO+POPULAR+LEVOU+REGIME+FUNDAMENTALISTA+AO+PODER+NO+IRA.html>>. Acesso em: 13 set. 2013.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

SOARES, Mariza de Carvalho. Cinema e História ou cinema na escola. *Primeiros escritos*, Niterói, n. 1, p. 1-7, jul./ago. 1994.

SOUZA, H. J. *Como se faz análise de conjuntura*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

TUDOR, A. Genre. In: GRANT, B. K. (org.) *Film genre: Theory and Criticism*. Londres: The Scarcrow Press Inc., 1977.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas: Papirus, 2002.

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. 3. ed. Campinas: Papirus, 2008. p. 159-175.

WARD, Paul. *Documentary: the margins of reality*. London: Wallflower, 2005.