

Análise de Documentário: Persópolis, Valsa com Bashir e Serra da Desrdem

Evelin Reginaldo

Persópolis

Persópolis é uma animação autobiográfica de Marjane Satrapi, dirigida por ela e por Vincent Paronnaud, inspirada no romance gráfico de mesmo nome. Antes de analisar Persópolis caberia, uma breve discussão sobre documentário, já que este filme não usa nenhuma imagem de arquivo e nem entrevistas. Pode se considerar Persópolis um filme documental?

Silvio Da-Rin, na introdução do livro Espelho Partido, dialoga com vários autores, que criaram definições sobre documentários, na tentativa de definir um conceito. E Persópolis se encaixa dentro de todos esses conceitos. Pode ser considerado um “tratamento criativo da realidade”, já que interpreta a história do Irã de forma muito poética, trabalhando com desenhos e sombras. Pode também ser definido a partir de um plano ético, já que o filme fala sobre construção de identidade, luta política, e questões sociais, como diz a avó de Marjane é preciso ter coragem, “é o medo que nos faz perder a consciência, é ele também que nos transforma em covardes.” E quando o conceito propõe que a definição parta do espectador, acreditando que o filme se faz documentário a partir dos olhos de quem vê, aqui acabe então a mim decidir se Persópolis é ou não um documentário.¹

Mas Da-Rin chega a conclusão de que não é possível conceituar somente no plano teórico. “Toda a conceituação terá então que ser produzida pela própria análise, evitando a dupla simplificação do problema: seja considerar o documentário um falso objeto a ser descartado, seja considera-lo um objeto dado e dotado de uma imanência.”²

Assim, toda a conceituação anterior simplifica o filme Persópolis. A conceituação só pode partir da análise.

Persópolis é um relato autobiográfico de Marjane Satrapi. A trama se desenvolve a partir da construção identitária da menina Marjane em conflito com a história de seu tempo. Marjane foi sempre influenciada por militantes de esquerda, que estavam presente no seu cotidiano familiar, como o pai que era articulado politicamente, conversava sobre política

¹ DA-RIN, Silvio. Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário, Rio de Janeiro, Azougue, 2004. Pág. 16 e 17. Da- Rin dialoga com autores que tentaram conceituar e delimitar as fronteiras do documentário.

² Idem ao I. Pág 18

na mesa do café da manhã, era contra o governo e ainda fazia parte da dinastia Qadjar derrubada pelo Xá Reza Khan, o que deixou Marjane muito feliz por saber que o pai podia ser um príncipe. Como seu tio Anouche que fugiu para a Rússia estudou marxismo e quando voltou para o Irã foi preso no governo do Xá Reza Pahlevi e depois morto pelo governo seguinte. E como a avó que era uma mulher a frente do seu tempo, acreditava na integridade, na luta pelos inocentes e na coragem.

Porem todas essas influencias fizeram de Marjane uma pessoa em conflito com o seu tempo, ela não se adequava aos padrões de vida do Irã, e fora dele era como se ela perdesse a identidade. O conflito interno de Marjane é bem representado na cena em que ela morre, sobe ao céu, tem uma conversa com Deus e com Marx, e volta para a vida porque a luta ainda não terminou!

A questão da identidade é um argumento forte no filme, a presença da avó sempre reforça essa questão, ela repete várias vezes no filme: “Nunca esqueça quem você é!”. Quando Marjane está na Áustria e diz a um rapaz que é francesa, o inconsciente se mostra na imagem da avó que a segue e faz perguntas sobre a identidade!

Essa questão da identidade está relacionada com a posição política, com a luta política. O filme Persépolis não só é construído a partir dos conflitos entre identidade e política, como o filme em si é resultado da luta de Marjane Satrapi com a censura cinematográfica das autoridades Iranianas, o filme aborda temas que são frequentemente censurados, como bebidas alcoólicas, divórcio, liberdade sexual e etc. O fato de Marjane ter deixado seu país no final do filme por não se reconhecer mais naquele ambiente social, não significa que ela deixou a luta de lado, o filme em si, é um exemplo disso.

A proposta narrativa de Persépolis esta intimamente ligada a reconstrução histórica do país. Para Michael Renov toda autobiografia em filme e vídeo deve estar imbuída de historia. A autobiografia “presume muito e, a menos que cuidadosamente conceituada e infundida de caráter histórico, oferece pouco.”³ O filme começa com Marjane Satrapi no aeroporto lembrando de como a vida era simples quando criança, as primeiras lembranças são de 1978, pouco antes da revolução islâmica.

A revolução Islâmica aconteceu em 1979, por uma insatisfação popular em relação ao Xá Reza Pahlevi. Foi um governo de abertura a cultura ocidental, de modernização, as mulheres tiveram direito ao voto, priorizou os setores agrícolas e concederam a exploração do Petróleo pela Inglaterra. Segundo o pai de Marjane, foi a concessão do petróleo que fez

³ MOURÃO, Maria Dora & Labaki, Amir (orgs) “O cinema do real” In: *Investigando o sujeito: uma introdução*, São Paulo: Cosac Naif, 2005. Pág. 235

com que a Inglaterra apoiasse e transformasse o xá em um grande ditador. A repressão a oposição e as denúncias de corrupção do governo, fez com que as pessoas saíssem as ruas em prol da derrubada do Xá.

O governo que se segue é do aiatolá Ruhollah Khomeini, começa uma política nacionalista e anti-ocidental promovida pelo novo governo teocrático do Irã. A revolução não atendeu as expectativas do povo. Longe disso, a repressão contra aqueles que lutaram no governo do Xá ficou mais acirrada, muitos foram mortos. Marjane denuncia essa repressão na escola quando a professora tenta defender o governo de Khomeini.

— Graças ao nosso governo, já não temos nenhum prisioneiro político. Conquistamos finalmente a liberdade.

— Foi o novo governo que ordenou a prisão do meu tio. De 3 mil prisioneiros durante o governo do xá, agora temos 300 mil. Como se atreve a mentir para nós?

Anos depois em 1989, Khomeini falece, e o Irã encontra um novo líder supremo, o aiatolá Khamenei, mas mesmo assim o Irã continuou com uma política de forte repressão.

Todos esses acontecimentos históricos são relatados no filme sob o ponto de vista de Marjane, acompanhando seu amadurecimento como pessoa. Os primeiros acontecimentos são apresentados ao espectador a partir do ponto de vista de uma criança, as causas da revolução Islâmica, são explicadas pelo pai de Marjane, na tentativa de fazer a filha compreender que o Xá não foi escolhido por Deus. A política anti-ocidentalização é representada no filme a partir da adolescente que gosta de Iron Maiden e broche de Michael Jackson. Anos depois a repressão e a intolerância continuam e são mostradas a partir das necessidades de Marjane como Adulta, que não pode namorar, não pode se maquiar, nem ir a festas com bebidas alcoólicas apesar das festas acontecerem clandestinamente.

A passagem do tempo é construída a partir do desenvolvimento de Marjane. Há uma parte do filme em que ela expõe as mudanças do seu corpo, é uma parte engraçada, mas que expressa um momento de transição. Além do crescimento de Marjane, outro artifício usado por Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud para delimitar o tempo foi a cor. O tempo real pouco representado no filme, pois a construção acontece principalmente pelas memórias, é colorido. As lembranças são em preto e branco. E as guerras e conflitos que ela não participou ativamente, mas que fazem parte da construção da sua identidade, são representados por sombras.

Documentário ou não, esse filme trás a cena um conflito muito recente, então esbarra com os mesmos problemas que um texto historiográfico esbarraria a falta de bibliografia, porem as fontes são muitas e ainda pouco estudadas. O que torna Persépolis um filme muito importante para os estudos do tempo presente.

Valsa com Bashir

Em “Valsa com Bashir”, o autor Ariel Folman, reconstrói a história da Guerra do Líbano e o Massacre de Sabra e Shatila, a partir da tentativa de recuperar a própria memória. Ariel Folmann participou da invasão do Líbano pelos israelenses com 19 anos. Muito tempo depois, em 2006 um amigo chamado Boaz Rein que também participou da guerra, o convida no meio da noite para ir num bar, e conta sobre um sonho, que o perturba há 2 anos e meio, relacionado com um evento que aconteceu naquela guerra, onde foi obrigado a matar 26 cães. Boaz explica porque chamou o amigo quando pergunta: “Filmes também não podem ser terapêuticos? Tudo que se passou com você estão nos seus filmes, certo?”. É nesse momento que Ariel percebe não ter nenhuma lembrança daquela época, ele sai do bar prometendo pensar em algo para ajudar o amigo, e nessa noite depois de 20 anos ele tem o primeiro flashback da guerra do Líbano, mais precisamente sobre o Massacre de Sabra e Shatila.

O Massacre de Sabra e Shatila pode ser considerado como um “evento modernista”, esse termo foi criado Hayden White pra designar acontecimentos de muito terror, e que por isso são abolidos da mente dos indivíduos.

“Os eventos modernistas atuam na consciência de alguns grupos sociais exatamente como os traumas infantis são concebidos para atuar na psique dos indivíduos neuróticos. Isso significa que eles não podem ser simplesmente esquecidos e excluídos da mente, mas também não podem ser adequadamente lembrados, ou seja, clara e precisamente identificados com seu significado e contextualizado na memória do grupo de maneira a reduzir a sombra que lançam sobre a capacidade do grupo de entrar no seu presente e vislumbrar um futuro livre de seus efeitos debilitantes...”⁴

⁴ Hayden White, “The modernist Event”, trecho retirado do texto de Bill Nichols em: Mourão, Maria Dora & Labaki, Amir (orgs) “O cinema do real” In: *O evento terrorista*, São Paulo: Cosac Naif, 2005. Pág.179

Um grande problema em relação aos eventos modernistas é como as gerações futuras vão se posicionar diante do evento, isto é como esse evento vai ser interpretado, o que tais eventos podem acrescentar nas atitudes futuras.

O Massacre foi completamente esquecido durante anos pelo próprio autor. Mas também está silenciado no imaginário das pessoas, muitas pessoas não lembram desse evento. Acredito que o filme *Valsa com Bashir* possa ser uma tentativa poética de dar significado a esse evento.

Ariel Folmann tenta reconstituir o evento a partir da memória dos seus amigos de guerra e de algumas outras pessoas que vivenciaram aquele evento, como um repórter que fez cobertura do massacre e um general. Nas primeiras entrevistas Ariel não conseguiu se reconhecer dentro daquelas lembranças, pois não eram as lembranças dele. O seu amigo quando conta sobre a ida a guerra diz que foi levado em um “barco do amor”, logo em seguida ele comenta: “Na minha mente foi assim, duvido que tenha sido na realidade”. Essa frase é muito importante porque Ariel consegue ter de volta algumas lembranças, mas com essas entrevistas ele não consegue reconstruir o evento e sim interpretações e significações sobre o evento. Pois assim como Nietzsche descreveu, não há verdades, fatos em si, e sim interpretações.

Contra o positivismo que permanece parado junto ao fenômeno afirmando: ‘Só há fatos’, eu diria: não, justamente fatos não existem, apenas interpretações. Não estamos em condições de fixar nenhum fato ‘em si’: talvez seja mesmo um disparate querer algo assim. Vós direis então: ‘Tudo é subjetivo.’ Mas isto também já é *interpretação*: o ‘sujeito’ não é nada dado, mas acrescentado através da imaginação, inserido aí por detrás. – Ainda é necessário afinal colocar o intérprete por detrás da interpretação? Um tal ato já é poetização, hipótese.⁵

Mesmo que o fato existisse, não há como reconstruí-lo, o documentário é uma representação da realidade, “não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real”⁶

A trama se desenvolve a partir dessas entrevistas e da representação da memória dos participantes da guerra. Não existe nenhuma cronologia, o primeiro flashback que ele teve foi sobre o massacre que se dá nos últimos dias da guerra, depois disso a sua primeira lembrança, era sobre o seu primeiro dia na guerra, quando carregou o tanque de mortos e feridos para se livrar deles à pedido do oficial. Entremeados as suas lembranças, é representado as

⁵ NIETZSCHE, F. Obra póstuma (KSA 12), p. 323 apud Casanova, M. A., O instante extraordinário: vida, história e valor na obra de Friedrich Nietzsche. Pág. 287

⁶ DA-RIN, Silvio. Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário, Rio de Janeiro, Azougue, 2004. Pág.10

lembranças dos outros, constituindo assim por meio de várias interpretações os dias de guerra.

A forma com que essas várias interpretações foram orquestradas, a montagem do filme, é que apresenta a ideologia do autor, é a forma que ele reconstrói a realidade que permite ao final do filme, em uma única frase expressar seu argumento e indignação: “Até aonde vai a insensatez humana?”

Esse argumento é destrinchado durante o filme a partir da indignação do espectador diante da reconstrução das memórias. As cenas de memória são muito impactantes. A busca de Ariel Folmann em recuperar a memória se aproxima do papel do historiador, pois “a história remete ao passado e o passado remete a memória.”⁷

Ariel retoma um momento histórico bem específico a invasão das tropas israelenses ao sul do Líbano em 1982, chegando até a capital Beirute com o apoio da milícia cristã libanesas, a invasão teve como objetivo cessar os ataques palestinos da OLP (Organização de libertação da Palestina). O país vivia um conflito entre a milícia cristã de extrema direita apoiada pelos israelenses e os muçumanos nacionalistas e militantes palestinos. A situação se agravou com o assassinato de um dos principais comandantes da milícia cristã que havia sido eleito dois dias antes para presidente do Líbano, chamado Bashir Gemayel. Revoltados com a morte de seu líder, as milícias cristã, com a permissão israelense, invadiram os campos de refugiados palestinos de Sabra e Shatila e massacraram a população civil.

Para enfatizar o argumento da insensatez humana, o psicólogo compara o massacre de Sabra e Shatila ao Holocausto. Ele diz que as alucinações sobre massacre revelam interesse por outro massacre, pois os pais de Ariel estiveram nos campos de concentração de Auschwitz, diz que Ariel se sentiu culpado aos 19 anos por se sentir no mesmo papel dos nazistas.

Outro fator que evidenciou o argumento foi a utilização de imagens de arquivo no Massacre de Sabra e Shatila, a transformação do desenho animado para imagens reais dramatizou a cena e o som das mulheres gritando e chorando quebrou a proteção que havia pelo distanciamento do desenho animado, tornando muito impactante e dando abertura para a pergunta derradeira. O espectador no final do filme se sente como o fotógrafo, que é contado no filme, acha as imagens incríveis enquanto estava protegido pela câmera, até que sua câmera quebrou e as imagens passaram a ser traumáticas.

A música clássica foi não só um efeito catártico, como criou uma aura poética, a cena em que um dos entrevistados Frenkel, pega a arma do amigo e vai pra linha de fogo, se torna

⁷ MAUAD, Ana Maria e Macial, Ana Carolina. “Primeiros Escritos”. Pág. 1

mágica com a música, pois ele dança em meio aos tiros como se estivesse em transe, dança como um herói enfrente a gigantesca imagem de Bashir.

Apesar da poesia presente em *Valsa com Bashir* que faz dele uma obra de arte, acredito que este filme cria um paralelo com a história oral, pois os dois refletem sobre a questão da memória. Tanto para os historiadores quanto para Ariel Folmann os narradores ou os entrevistados são fonte viva, reconstróem a história a partir de suas memórias, imaginações e até alucinações.

Serras da Desordem

Serra da Desordem, documentário feito pelo cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonacci, se caracteriza pelo potencial de denúncia. Acredito que *Serra da desordem* faça parte de uma vertente de documentários, definida como documento social, atenta aos problemas sociais cridos pelo neoliberalismo. Ana Amado explica melhor essa vertente quando analisa os documentários criados por Michael Moore. Para ela:

O vínculo entre o cinema e a política tem acompanhado as redefinições da política na era da globalização, e hoje os conteúdos talvez não se alimentem de ideologias definíveis ou de operações contraculturais como nos anos 60 e 70. Mas o modelo daquela época volta com o uso do cinema como ferramenta de agitação política através de temáticas que se nutrem da matéria social, da condição humana afetada ...⁸

No caso da *Serra da desordem*, a condição humana afetada foi a tribo indígena de etnia Guajá, localizada numa fazenda no município de Porto Franco, Maranhão. Essa tribo foi atacada em 1978, onde a maioria dos índios foram mortos. O filme começa com a representação do dia do ataque, em preto e branco, durante os primeiros vinte minutos o filme se estende em demonstrar o cotidiano dos índios e seus costumes, até o momento crucial em que os jagunços entram atirando e pondo fogo no que restou. Carapiru e seu filho que fugiu e ficou preso nos arames farpados, foram os únicos sobreviventes.

É a partir da história de Carapiru que vai se desenvolver a narrativa do filme *Serra da desordem*, Carapiru anda pelas matas durante 10 anos caçando e colhendo para a própria

⁸ MOURÃO, Maria Dora & Labaki, Amir (orgs) “O cinema do real” In: *Michael Moore e uma narrativa do mal*. São Paulo: Cosac Naif, 2005. Pág. 217

sobrevivência até ser acolhido por uma família na comunidade Angical em Goiás. Toda a história é reencenada por Carapiru, tencionando as imagens do presente com a história.

A passagem de tempo é caracterizada no filme por uma seleção de imagens de arquivo, mostrando que o tempo não estava estagnado, tinha imagem da Transamazônica, do maracanã, do samba e etc.

O tempo também pode ser percebido pelas fotos que aparecem nas entrevistas, as pessoas falam: “olha como você era!” ou “Você aqui era novo!” ou “Essa aqui é Fernanda ela era pequena”.

Depois de descoberto por Sidney Possuelo, Carapiru foi passar uns dias em Brasília, Possuelo se comunicou com membros da comunidade Guaja para que pudesse identificar e traduzir o que Carapiru falava. Mas a pessoa que Possuelo conhecia não estava disponível, mandaram então outro índio chamado de “Bem vindo”, para surpresa de todos Bem vindo era a criança que havia sobrevivido ao ataque de 1978, e era filho de Carapiru, no reencontro na casa de Possuelo, Bem vindo reconheceu o pai. Essa história repercutiu no Brasil inteiro, então há imagens de arquivo em fotos no jornal e há imagens de reportagem televisiva. Essas imagens são mostradas no filme. E em alguns momentos elas são mostradas ao mesmo tempo em que acontece a reencenação, como no avião que avia pessoas lendo o jornal, e Carapiru e seu filho estão reencenando a volta para a comunidade Guajá. O choque entre as imagens de arquivo e a reencenação é interessante para desconstruir a história, pois não é possível reconstruir o passado tal como foi.

A narrativa é construída de forma que a reencenação do passado é complementada pelas entrevistas. Um artifício interessante é que a reencenação não é possível de ser entendida, pois Carapiru fala uma língua que ninguém entende, e no passado ele também não era compreendido, essa sensação de incompreensão remonta o passado. E as entrevistas trazem o espectador de volta para o presente, pois tenta explicar o que aconteceu, além das imagens serem coloridas.

A volta de Carapiru a tribo, mostra que ele não está preparado para as mudanças que a tribo sofreu com o tempo, parece que os 10 anos que ele viveu estavam fora da realidade, como um sonho, as transformações históricas que ele vivenciou não se adequavam a tribo. A tribo agora está no meio termo entre o passado ideal que existe na memória e as transformações históricas, políticas, sociais, tecnológicas que ainda não ocorreu ali.

Esse documentário é interessante porque ele dá vida a uma parte da história do Brasil pouco conhecida, o trabalho documental sobre conflitos contemporâneos é um complemento para os estudos historiográficos sobre o tempo presente.

Bibliografia:

DA-RIN, Silvio. Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário, Rio de Janeiro, Azougue, 2004

MAUAD, Ana Maria e MACIAL, Ana Carolina. “Primeiros Escritos”

MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs) “O cinema do real” In:, *Michael Moore e uma narrativa do mal* .São Paulo: Cosac Naif, 2005.