

Valsando com Folman

Roberto Frederico de Oliveira.

Ari Folman é o diretor, produtor, escritor e principal ator do filme em questão. Ari encontra com seu amigo, Boaz, em um bar e este lhe revela um sonho assustador, recorrente: - vinte e seis cães percorrem a cidade, furiosos, param em frente ao seu apartamento para rosar enraivecidos e ele acorda, sempre nesse momento. Depois de lhe contar o sonho, Boaz indaga a Ari se ele tem um *flashback* do Líbano, algum sonho ou memória desagradável? Folman responde com sonoros e irrequietos: - Não, Não, Não...

Tomado por uma angústia de não se lembrar quase nada de uma parte marcante da sua vida, Ari que já tivera seu primeiro *flashback* logo após o encontro com Boaz vai ao encontro de ex companheiros, colegas que serviram com ele no Líbano em 1982, a fim de resgatar suas memórias e tentar entender o porquê de não se lembrar de nada.

A memória é individual, mas também é social e coletiva. Geralmente, o relato, o testemunho de alguém só é considerado verídico, portanto real ou verossímil se confirmado, e ou, compartilhado por outras pessoas que participaram dos mesmos acontecimentos:

Se destacamos essa característica flutuante, mutável, da memória, tanto individual quanto coletiva, devemos lembrar também que na maioria das memórias existem marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis. Todos os que já realizaram entrevistas de história de vida percebem que no decorrer de uma entrevista muito longa, em que a ordem cronológica não está sendo necessariamente obedecida, em que os entrevistados voltam várias vezes aos mesmos acontecimentos, há nessas voltas a determinados períodos da vida, ou a certos fatos, algo de invariante. É como se, numa história de vida individual - mas isso acontece igualmente em memórias construídas coletivamente houvesse elementos irredutíveis, em que o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças. Em certo sentido, determinado número de elementos tornam-se realidade, passam a fazer parte da própria essência da pessoa, muito embora outros tantos acontecimentos e fatos possam se modificarem função dos interlocutores, ou em função do movimento da fala. Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais

longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada.¹

Nesse sentido o argumento do documentário é construído. A história da invasão do Líbano é contada através do resgate das memórias e relatos de companheiros de farda de Ari na primeira Guerra do Líbano, (1982), culminando no resgate da memória de Ari e, de forma mais abrangente do espectador.

O ponto de vista predominante no documentário é o da primeira pessoa, geralmente é de quem conta a sua memória, mas por se tratar de um documentário-animação ele varia e passa tanto para o ambíguo como também para o onisciente, sendo Folman o principal narrador.

Essa linguagem de animação, quase de um HQ permite a Folman desenvolver a trama de maneira genial, engenhosa e única. Ao retratar para o espectador as memórias e *flashbacks* da guerra de um modo diferente, ele anima as memórias, relatos do entrevistado, fazendo com que o espectador experiencie como se estivesse presente as memórias fornecidas pelos intervenientes.

Além disso, a animação como recurso técnico para realizar o documentário foi de suma importância, pois recontar essas experiências de guerra de forma convencional não seria apenas deveras custoso, seria uma tarefa hercúlea, tecnicamente falando. Imaginem na quantidade de locações, equipamentos, figurantes e todas as dificuldades de produção e técnicas envolvidas nesse processo?

Para descrever melhor a genialidade de Folman na forma de retratar sua história, retiro uma passagem do texto de Manuela Penafria:

A relação conteúdo-forma (ou seja, o assunto abordado pelo filme e o modo como é abordado) deve ser um todo coerente. O importante é não separar o conteúdo da forma. Nesse sentido, os melhores documentários serão aqueles cuja forma se interliga de tal modo com o conteúdo, que é quase impossível pensar um sem o outro. Para cada ponto de vista, existirá, eventualmente, uma forma que deve ser encontrada, a qual o documentarista acede pelo uso criativo da linguagem cinematográfica. Esta sua autonomia não exclui o fato de que a escolha da forma do filme é uma opção que depende de vários

1 POLLACK, Michel Memórias e identidade social pag. 3. IN Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

condicionalismos: sociais, econômicos, culturais, políticos, técnicos, etc. Apesar disso, podemos afirmar que no documentário a relação entre a forma e conteúdo é continuamente criada e recriada. O documentarista tem (se colocarmos de lado constrangimentos essencialmente políticos ou econômicos) a possibilidade de trabalhar e explorar essa relação forma-conteúdo. O seu ponto de partida, ou seja, a “contingência do real” não é uma limitação. Pelo contrário, é uma fonte inesgotável de conteúdos e formas. São essas formas que impregnadas pela criatividade do documentarista fornecem ao documentário uma vida própria e uma especificidade especial.²

Uma crítica feita ao documentário é o fato dele se utilizar da animação para contar a história, não de entrevistas convencionais. Essa foi uma questão enfrentada pelo filme desde o processo de captação de recursos. Pois o filme não se encaixa no padrão de cinema documentário, nem de animação. Um espectador que desconheça o processo de criação deste filme, seja leigo ou deveras ortodoxo em relação a como se realizar um documentário, colocaria a animação como descaracterização do cinema documentário por si só. Seria como misturar água e óleo, contudo como descrito anteriormente à forma de contingência do real não é em si uma limitação. Pelo contrário, é uma fonte inesgotável de conteúdos e formas.

A crítica pode-se realizar a medida que *Valsa com Bashir* toma uma licença poética ao tentar retratar um mundo onírico, de *flashbacks*, lembranças, algumas reprimidas de seus intervenientes, afastando-se de uma tradição mais "realista" do cinema documentário, no entanto, talvez, seja esse o objetivo da forma-conteúdo do filme. Contar uma realidade surreal vivida pelos soldados em conflitos como estes.

O tempo transcorre de forma relativa e essa sensação é passada ao interlocutor, como por exemplo na valsa de Frenkel, em frente à foto de Bashir e que dá nome ao filme. Não se sabe se foram minutos ou segundos em que ele valsou em meio ao tiroteio dos *snipers*. O mais factual seriam alguns segundos, mas para os soldados e para os espectadores daquela cena, aqueles segundos demoraram minutos; quase horas para passar, tamanha era a audácia de Frenkel. O filme não tem um recorte cronológico fixo, que avança como a maioria dos filmes de ficção ou em sequência cronológica como alguns documentários mais factuais. Ele segue o fluxo das memórias, das lembranças do interveniente, aliás este é o fluxo de *Valsa com Bashir*. Viajar pelas memórias dos soldados presentes nos dias do conflito, tentando conectar algum nexos real para as

² Penafria, Manuela. in **O ponto de vista no filme documentário**, pag. 5

situações surrealmente brutais e traumáticas vividas pelas pessoas presentes no Líbano, mais especificamente em Sabra e Shatila.

Para além da forma de documentar temos a História do conflito como ocorreu de fato e o filme conta razoavelmente bem o ocorrido. Traz uma luz no obscurantismo da não participação direta das tropas israelenses no massacre nos campos de refugiados de Sabra e Shatila. O filme é uma boa *mea culpa* à medida que expõem que o comando israelense sabia que as falanges cristãs vingariam a morte de seu amado líder (Bashir), e que não fizeram nada para impedir o massacre, pelo contrário, até ajudaram iluminando a cidade e transportando refugiados para em seguida serem massacrados pelos falangistas. Porém coloca o soldado em um papel de ignorância débil, só refutado por um personagem, Carmine CNA'AN:

Não entendo por que as pessoas ficaram tão surpresas com o fato dos falangistas terem realizado o massacre. Eu sempre soube o quanto eles eram implacáveis. Durante o ataque a Beirute estávamos todos no matadouro³

Esta ignorância dos soldados ao massacre que se passava trata-se de uma ponta solta no filme, por mais traumatizados e desgastados pelos horrores da guerra que estivessem. Outra ponta do iceberg é que de uma maneira ou de outra o filme traz uma propaganda boa para o Estado de Israel, já que esclarece para muitas pessoas que não houve participação direta de tropas israelenses nos massacres: “E não há dinheiro que compre uma propaganda dessas”.⁴

Os testemunhos utilizados pelo documentário foram colhidos em um processo de pesquisa, em seguida roteirizado; posteriormente filmados, passando para os processos de animação e *storyboards* digitais. As músicas utilizadas nos filmes são sucessos contemporâneos do conforto e muitas são músicas que os soldados realmente escutavam. Tirando as licenças poéticas adotadas pelo filme para recriar sonhos como “a mulher gigante” de Carmine e alguns efeitos que levam ao espectador para a *trip* desses sonhos, o filme descreve realmente o sentimento dos intervenientes do seu filme. O ócio; o medo

3 FOLMAN, Ari , documentário Valsa com Bashir

4 FOLMAN, Ari, ibdem, Entrevistas.

de morrer por nada; a angústia; os medos pessoais; as sensações. Trata-se de uma “transcrição onírica dos relatos” vividos na primeira guerra do Líbano, (1982).

A relação entre documentário e texto historiográfico no campo sobre os estudos do tempo presente é complexa, por vezes ambígua, dependendo muito da maneira que o filme foi construído e/ou utilizado para a prática e pesquisa da história do tempo presente. Se bem utilizado; construído, o documentário é uma fonte importante, podendo ajudar tanto na construção de uma pesquisa ou de um texto histórico, como também na utilização em conjunto com textos na realização de aulas de história contemporânea do recorte cronológico do filme e da disciplina em questão.

Existem ainda, ligações mais profundas entre o documentário e o estudo da história do tempo presente, pois o filme como documento é fruto do nosso próprio "tempo presente". É uma ferramenta contemporânea que possui especificidades incríveis, únicas.

Diferente do texto historiográfico, portanto acadêmico, que é resultado de anos de estudo, submetido a uma série de normas para sua construção, o documentário possibilita à qualquer pessoa munida de uma câmera de vídeo contar a sua história, sua verdade, seu relato. Com o mote de Glauber Rocha: "Uma idéia na cabeça e uma câmera na mão", surgiram filmes, relatos fantásticos. Tão democráticos no sentido da práxis como poucas ferramentas antes testadas. Não estou aqui querendo reduzir o documentário à mera fonte de relatos débeis, contados por qualquer persona que possua uma câmera em mãos; sem qualquer tipo de estudo; pesquisa ou preparação. Meu intuito foi destacar o caráter democrático, proativo do documentário como ferramenta, na pesquisa e na prática dos estudos do tempo presente.

De certo, o bom documentário envolve grande, árduo trabalho em pesquisa; estudos e dados levantados. A elaboração; a realização de um bom documentário se não é uma tarefa hercúlea é digna, no mínimo, de uma força comparável à de Aquiles. Nesse sentido o documentário é tão válido como fonte documental, portanto é tão documento histórico quanto qualquer papel timbrado ou carta magna assinada por "El Rey", por mais que os acadêmicos mais ortodoxos torçam o nariz.

Alem do caráter de fonte histórica, o bom filme documentário possui outra grande qualidade: É *a priori* uma obra de arte, carregando consigo, símbolos, códigos, imersos na

cultura em que fora criado, bem como aquela que se propõem a retratar e descrever. Não existiria valor econômico mensurável⁵ para um documentário que trouxesse a filmagem do rosto do General Carlos Alberto da Fontoura, chefe do Serviço Nacional de Informações de 1969-74, no momento que afirmou nunca ter tido "uma prova de tortura"⁶. Poderíamos examinar cada movimento de seu rosto, para onde seu olhar se dirigia, se seu semblante seria de convicção ou se gotas de suor escorreriam sobre seu rosto. O documento histórico formal, a carta, o "papel timbrado" não dão ao espectador o contato direto com "o personagem histórico", não possibilitam avaliar suas reações em dimensões mais humanas como um filme o faz. Disto não há dúvida!

Os mais críticos ao documentário encontrariam nas linhas acima uma enganosa oportunidade de criticar o texto, relatando casos de filmes adulterados ou remetendo que a escolha por um ângulo de filmagem pode dar maior ou menor poder ao filmado; que existem inúmeros recursos técnicos para "manipular" a imagem a gosto de quem a produz. De fato, todas essas possibilidades existem, mas estamos falando aqui do bom filme documentário, não do filme ruim ou do adulterado. Então, por mais que o diretor-editor tenha uma intenção, uma idéia ou orientação política com um plano de filmagem, ele colocará um ponto de vista dele; como um escritor retrata seu ponto de vista ao escrever um texto. De fato, não existe neutralidade, pois a mesma caracteriza uma posição no "jogo" político.

Por fim, podemos utilizar Valsa com Bashir para exemplificar melhor a última questão. Trata-se de um ótimo filme documentário, que não por acaso recebeu diversos prêmios, em diferentes festivais. Com certeza, é um dos documentários mais inovadores dos últimos tempos, o primeiro, se não um dos primeiros desse estilo, ou seja, um documentário feito por animação. Possui um ponto de vista, uma forma de contingência já explorada nesse texto, que em síntese é recuperar a memória de um evento extremamente traumático e, talvez por isso, quase esquecido da memória individual e coletiva de diversas pessoas. A forma como ele tenta reconstruir essa memória coletiva é através de uma viagem surreal, por meio de sonhos, relatos, interpretados de maneira

5 ESCOREL, Eduardo in "Vestígios do passado do acervo audiovisual e documento histórico", pag 47

6 "Os Anos de Chumbo", Pag 97

fantástica, mas não menos realista, pelo menos para aqueles que estavam presentes no conflito e foram entrevistados pelo filme. Como *gran finale*, Folman, incorpora imagens reais do conflito retirando os desavisados viajantes-interlocutores de uma espécie de HQ verídico; verossímil para o mundo real das guerras. Registrando o massacre como ocorrido, um festival de horrores, de choros agonizantes, amontoados de corpos com atrocidades de todos os tipos e onde os mais fracos não tiveram vez. Folman não glorifica a guerra e muito menos os soldados, não transmite nenhum sentimento de glória ou bravura típica de filmes hollywoodianos. Ao invés disso, demonstra a apatia, o medo de morrer e o não pertencimento a uma justa causa, como sentimentos mais comuns entre os soldados presentes a invasão do Líbano, em 1982.

Por todos os fatores demonstrados e todas as linhas escritas acima, verifica-se que o bom filme documentário é uma ferramenta de especial importância nos estudos da história do tempo presente, gostem os historiadores ou não, os acervos áudio visuais são mais do que nunca as fontes históricas do nosso tempo, do tempo presente, de uma memória que é individual, mas definitivamente também é coletiva; interagindo dialeticamente com o interlocutor; se obras de arte de sociedades de diversas épocas são utilizadas para analisar contextos históricos- sociais, das sociedades que foram produzidas, o cinema arte-documentário não pode ser considerado de forma diferente para as sociedades contemporâneas.

Bibliografia

SCOREL, Eduardo, Vestígios do passado do acervo audiovisual e documento histórico p 45-57.

PENAFRIA, Manuela, O Ponto de vista no filme documentário

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: Estudos Históricos 3
Memória

STAM, Robert e SHOAT Ella, Crítica da imagem eurocêntrica.

